

LE POLAR AFRICAIN

Collection « Littératures des mondes contemporains »  
Série Afriques, sous la direction de Pierre Halen  
Comité scientifique : Xavier Garnier (Paris 3), Florence Paravy (Paris-Ouest  
Nanterre)

Ce volume est publié avec le soutien du FACS – Forum Altogovéen pour la  
Culture et la Science (Libreville / Gabon).

Comité de lecture : Sylvère Mbondobari, Bernard De Meyer, Papa Samba  
Diop, Carine Mengue, Assa Assa Synthiche, Clovis Ebo.

Composition et typographie  
Christianne Clough, [christianne.clough@numericable.fr](mailto:christianne.clough@numericable.fr)

Conception de la couverture  
Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, Université de Lorraine

Illustration de la couverture :  
© Wim Reyntjens, *After hours, someplace in A.*

© Centre de recherche « Écritures », Université de Lorraine, 2013.

Tous droits réservés pour tous pays. Réimpression ou reproduction  
interdite par quelque procédé que ce soit, notamment pas microfilm,  
xérogaphie, microfiche, offset, microcarte, etc.

# LE POLAR AFRICAIN

Textes édités par  
Bernard De Meyer, Pierre Halen et Sylvère Mbondobari

UNIVERSITÉ DE LORRAINE  
CENTRE DE RECHERCHES « ÉCRITURES »

*Collection « Littératures des mondes contemporains »*  
Série Afriques, n°8





## INTRODUCTION

Ce livre n'a pas l'ambition de couvrir entièrement le domaine, devenu très vaste, du roman policier postcolonial d'expression française, ni même celui du polar africain, qui en fait partie. Les diverses contributions qu'il réunit, qu'il s'agisse de réflexions à caractère plus général ou d'études d'œuvres particulières, éclairent cependant cette production littéraire d'un jour nouveau. Peut-on parler, à son sujet, d'un *genre* ? La question demanderait des développements qui seraient déplacés ici, et nous nous contenterons d'y voir une catégorie littéraire, suffisante pour désigner un corpus singulier et récent, qui s'est distingué du roman africain « classique » (celui qu'on met souvent en rapport avec une « première génération ») et qui a trouvé ses marques également par rapport aux différentes formes du roman policier occidental.

Même s'il ouvre diverses perspectives comparatistes, le présent ouvrage s'intéresse essentiellement à des problématiques qui sont apparues à propos du polar francophone d'Afrique noire. Qu'on n'y voie aucune forme de négligence à l'égard des récits policiers issus du Maghreb ou des Antilles, au contraire : c'est surtout que la créativité contemporaine de ces deux secteurs nous a semblé mériter des ouvrages spécifiques. Comme le montrera l'étude de Florian Alix, il y a certainement des interférences et des points communs entre les polars d'Afrique noire, d'Afrique du Nord et des Caraïbes : même si, comme le rappellera D. Delas, la langue n'est pas aussi déterminante en matière de polar qu'en matière de littérature générale, le recours au français a certainement joué ici aussi son rôle d'outil de mutuali-

sation, favorisant les lectures réciproques et les influences. En outre, une certaine mémoire de la domination coloniale de même qu'une conscience des inégalités postcoloniales sont, on le sait bien, des traits communs aux littératures du Sud.

Cependant, et les analyses ci-dessous le confirmeront, l'Afrique noire présentait plusieurs spécificités qui justifiaient qu'on s'intéresse singulièrement à elle. Il s'agira d'une Afrique noire aux contours très étendus, et en particulier du côté de cette « Afrique-sur-Seine » dont l'appellation a été répandue par un essai d'Odile Cazenave. Comme l'illustre la trajectoire d'un Achille Ngoye, l'émigration vers la France a assurément favorisé la naissance de certaines vocations d'auteurs de polars. La présence d'auteurs africains au catalogue de collections très diffusées comme la « Série noire » montre aussi leur adaptation à la sphère de large production du champ français.

Mais ceci ne doit pas occulter la vitalité du genre policier dans les champs nationaux en Afrique, et notamment sous la forme du roman-feuilleton dans les principaux organes de presse. Déjà, au sein de la génération antérieure, un auteur comme Félix Couchoro avait illustré le passage du support éphémère que constitue le feuilleton au support non périodique qu'est le livre. En matière de polar, on le verra ci-dessous, ce parcours est celui d'auteurs comme Dominique Titus ou Abasse Ndione. Ce dernier est par ailleurs un bon exemple de la trajectoire qui fait passer un auteur du « local » au « central », c'est-à-dire d'un lectorat national à un lectorat francophone élargi, via une publication, non seulement en France, mais à l'enseigne des maisons françaises les plus largement diffusées comme Gallimard. Moussa Konaté, qui publie à Dakar aux NEA puis à Paris, chez Fayard et Gallimard, en est un autre exemple. Gardons-nous toutefois d'interpréter trop vite de telles trajectoires en termes de réussite plus ou moins grande. D'abord parce qu'aucun lectorat n'est, en droit, supérieur à un autre, et que le succès remporté auprès des lecteurs de *Daho-Express* à Cotonou n'a rien d'inférieur à tel succès de librairie ou d'estime rencontré par un roman publié en France. Ensuite, parce que nous serions tenté d'oublier ou de minimiser, comme c'est trop souvent le cas, le dynamisme de l'édition en Afri-

que même. Or, un auteur comme Khioud Sakanoko, publié par les seules Nouvelles Éditions Ivoiriennes à Abidjan, suffit à montrer l'existence d'une créativité qui n'attend pas de passer par Paris pour s'exprimer. Enfin, et n'en déplaise au lutéciotropisme qui pourrait être le réflexe inconscient même d'une critique à base sociologique, il faut se garder de l'idée que de telles trajectoires auraient forcément comme visée suprême la publication en Métropole ; la perspective d'un Abasse Ndione (voir l'entretien en fin d'ouvrage), semble bien celle d'un parcours essentiellement local, avec une sorte d'excursus secondaire vers l'édition en Métropole, épreuve glorifiante peut-être, mais non principale.

D'un point de vue théorique, nous venons de le voir, on ne saurait se passer ici des concepts élaborés par la sociologie de la littérature (champ littéraire, positionnement, habitus,...). L'apport des *cultural studies*, notamment pour situer certains enjeux anthropologiques dans les cultures de référence, mais aussi pour nourrir la réflexion à propos de notions comme culture *populaire* / culture *lettrée*, n'est pas moins indispensable en la matière. Le roman policier, en effet, n'est pas apparu brusquement dans les littératures africaines : il lui a fallu un terrain favorable, et en particulier des écrivains animés par le désir de trouver une forme d'expression nouvelle, en fonction des besoins sociaux et culturels nouveaux suscités par l'urbanisation, par les diaporas, par les nouveaux rapports avec les États nationaux, etc. Il a fallu aussi des éditeurs, aussi bien africains que français, prêts à tenter l'aventure d'un polar « noir », c'est-à-dire, en l'occurrence, doublement « noir » puisqu'il superpose, à la noirceur généralement attribuée au récit d'énigme criminelle et, *a fortiori*, à ses évolutions ultérieures, l'autre noirceur, celle que le champ lexical associe au « nègre » et au « négro-africain ».

L'intérêt croissant pour ce polar africain est-il simplement un effet de mode, ou bien l'expression d'une nouvelle sensibilité à l'égard du crime, des marginaux et des formes de déviance sociale ou de délinquance ? Comment est-on passé, du milieu des années quatre-vingt – époque à laquelle L'Harmattan tente de lancer une collection de « Polars noirs » qui fera long feu, mais au cours de laquelle,

aussi, le bon accueil réservé à *L'Archer bassari* donne sans doute un signal déterminant – au début des années 2000, de l'absence totale d'auteurs africains dans les séries spécialisées, à la reconnaissance d'un polar « noir » dans différentes collections (Série noire, Fayard noir, La Noire, Serpent noir, Points policier, Folio policier...) où leur présence semble aller de soi ? Ces auteurs ont-ils apporté quelque chose au genre lui-même ? En tout cas, ils modifient sensiblement la représentation globale qu'en dépit d'auteurs comme Couchoro, on se faisait des littératures africaines ; désormais, ces littératures comportent donc, comme les autres, un secteur « trivial » ou « sériel » qu'il n'est plus possible de ne pas intégrer à l'ensemble. Mais à l'inverse, le polar en général a assurément gagné en dignité au fil des décennies, pour entrer de plain-pied dans la littérature légitime ; le moment où les auteurs d'origine africaine font leur entrée dans les collections françaises spécialisées est donc aussi le moment où le polar sort du ghetto de la paralittérature, dans lequel il avait été confiné<sup>1</sup>. Cette légitimité accrue, qui concerne aussi un registre plus informel de la langue d'écriture, s'accompagne d'une littérarité plus grande, l'écriture même du polar s'étant renouvelée. Dès lors, le polar, dont les frontières avec le *thriller* s'estompent, contamine aussi la littérature générale : ceci explique qu'en matière de « policier » africain, on se trouve à la fois en face de livres publiés dans des collections dédiées et de romans parus dans d'autres collections plus généralistes, comme « Continents noirs », sans étiquette policière, mais avec des intrigues qui présentent bien des affinités avec le polar labellisé comme tel. La confusion des catégories et des hiérarchies suffit sans doute à témoigner déjà d'une confusion sociale étendue, dont le sentiment désormais commun expliquerait à son tour le recours au « roman noir » comme au meilleur moyen d'en assurer l'expression.

D'autres questions se posent : les influences subies par ces auteurs sont-elles surtout francophones, ou plutôt anglo-saxonnes et américaines ? Le fait est, en tout cas, qu'ils n'ont plus besoin, comme

---

1 Voir ANGENOT (M.), « Qu'est-ce que la paralittérature ? », dans *Études littéraires*, vol. 7, n°1, 1974, p. 9-22.

autrefois un John Flanders (alias Jean Ray, autre pseudonyme de Raymond De Kremer) ou, naguère, un Vernon Sullivan (pseudonyme de Boris Vian), de prendre des noms à consonance américaine pour être considérés comme d'authentiques auteurs de polars. Mais le fait d'afficher ainsi un nom africain installe-t-il un « pacte de lecture » spécifique, qui serait lié à une stratégie de positionnement dans le champ littéraire français et, dans une autre mesure, dans le champ francophone, si tant est que les polars en général sont exportés dans tout l'espace où on lit en français ? Quelle vision du monde, par ailleurs, le polar africain véhicule-t-il ? Développe-t-il un discours spécifique en tant que polar ? en tant que polar « africain » ?

Les contributions qui suivent montreront en tout cas que le polar africain en français n'est pas une simple reprise de modèles, non seulement français (ce qui n'est pas insignifiant dans un genre où l'on affiche de préférence des références nord-américaines), mais aussi occidentaux. Il cultive plutôt cette hybridité contemporaine, en lien sans doute avec une sensibilité désormais mondialisée, où s'opèrent les reprises créatrices qui, à chaque fois, redéfinissent les limites du genre, selon une évolution qui se lit dans le polar en général.

L'Afrique a bien sûr sa part dans ces références multiples, et d'abord parce que, comme l'écrit D. Delas ci-dessous, le polar en question, en tant que « roman noir », « constitue [...] une lecture de la société africaine contemporaine », celle du continent comme celle de sa diaspora. Mais la référence africaine est aussi culturelle. Ceci n'est pas sans poser, d'abord, la délicate question des savoirs et des modes de savoir : en tant que variante du genre « policier », le polar met en œuvre une enquête, c'est-à-dire une rationalité qui se mesure à de l'inconnu. À cet égard, va-t-il représenter la croyance (comme mode de savoir non critique et non expérimental) comme ce dont l'enquête va triompher, ou plutôt comme une autre rationalité susceptible, elle aussi, d'enquêter valablement ? Y a-t-il deux rationalités ou une seule ? S'il n'y en a qu'une, n'est-ce pas trahir la cause des « savoirs endogènes » ? S'il y en a plus d'une, n'est-ce pas trahir les lois du genre ? Ces questions sont déjà au cœur de l'enquête poli-

cière relativement classique que propose, au tournant des indépendances africaines, le romancier Daniel Gillès avec *La Termitière*, publiée en 1960 chez Gallimard, en référence au Congo-Kinshasa. Certes, il ne s'agit pas d'un « polar africain », si tant est que l'appellation renvoie à un corpus cernable avec précision, mais Pierre Halen montre ici l'intérêt qu'il peut y avoir à ouvrir quelque peu le spectre des observations concernant à la fois l'enquête, les principes et les valeurs qu'elle mobilise, et surtout la manière dont elle prend, à la fin de l'époque coloniale, une position délibérément exotérique à l'égard des savoirs non expérimentaux.

Ce type de position dit déjà l'importance des considérations sur la « magie », dont il sera question dans la contribution de Katja Meintel. Une place particulière est en effet attribuée, dans un grand nombre de polars africains, aux phénomènes surnaturels. À partir du paradoxe apparent que cela pose – le roman policier traditionnel se base sur les déductions rationnelles d'un enquêteur perspicace – l'auteur analyse leurs fonctions dans le polar africain, ce qui suppose aussi, d'un point de vue littéraire, de l'avoir situé par rapport au fantastique. Au passage, on pourra relever que la question des genres – en l'occurrence la différence entre le roman comme genre « long » et la nouvelle comme genre « bref » – se pose aussi pour la narration policière : il semble bien que la logique générique détermine ici l'organisation axiologique, et plus spécialement la question de la position du texte par rapport à la question de la pertinence des savoirs (rationnel / irrationnel) dans l'enquête et son résultat <sup>2</sup>.

En matière de référence culturelle à l'Afrique, un autre défi, qui prolonge le précédent, attend l'auteur africain de polar : le continent (les représentations de celui-ci) a déjà fourni à bien des auteurs de « série B » occidentaux des référents à la fois géographiques (le trajet aventureux), politiques (crimes, attentats et autres désordres)

---

2 Le phénomène a une histoire longue à la fois dans la tradition du récit d'énigme policière et dans la littérature concernant l'Afrique, puisqu'il est déjà actif à l'époque coloniale. Cf. HALEN (P.), « La "petite poche" ou quelques enjeux du récit bref dans la littérature coloniale », dans *Francofonia*, n°2, (Cadix), 1993, p. 145-160. Texte disponible sur : <http://www.academia.edu>.

et culturels (magie, superstitions). D'où la question, elle aussi difficile : de quelle manière l'auteur africain peut-il « répondre » à des « mythes coloniaux », pour reprendre la phraséologie de János Riesz ? Quel sens peut avoir ici la notion de « reprise créatrice » ? Comment, dans le détail concret de l'écriture, s'opère (ou non) le *writing back* cher aux études post-coloniales ? La langue elle-même, assurément, peut être le lieu où s'inscrit une africanité, encore que ce ne soit pas un critère aussi décisif qu'il peut paraître : de l'emploi d'un registre non marqué par le lieu de référence, on ne peut pas déduire que le roman n'est pas africain, et vice-versa.

\*

Les études qui suivent tenteront de répondre à ces différentes interrogations. Les premières proposent des parcours généraux, dont l'ambition est de contextualiser les recherches consacrées au polar africain francophone. Daniel Delas propose ainsi une « cartographie » du continent africain grâce au roman policier, ce qui permet de situer les auteurs francophones dans un contexte plus varié, et donc d'élargir les perspectives. Il entame également une réflexion à propos des notions de *polar* et d'*africain*, prenant les deux termes séparément et conjointement. La même volonté de contextualiser le débat se retrouve dans la contribution de Sylvère Mbondobari et Bernard De Meyer, qui s'intéresse à l'émergence du polar d'Afrique francophone et à ses répercussions au niveau de l'édition et de la critique littéraire. Ces deux aspects sont passés au peigne fin dans cet article qui souligne que l'apparition de la fiction « policière » répond à une attente : la situation politique de la « Françafrique » offrait un contexte d'émergence qui a également déterminé les spécificités esthétiques et thématiques des textes.

La postcolonie est, d'une manière générale, le cadre dans lequel certains écrivains reconnus utilisent des éléments du polar pour les adapter à leur propre sensibilité et à leur pouvoir créateur. Florian Alix illustre ainsi comment l'auteur algérien Driss Chraïbi et le romancier camerounais Mongo Beti déforment les paramètres du roman

policier et créent, en vérité, une parodie du genre, où les codes sont dévoyés au profit d'une image satirique. F. Alix analyse les stratégies utilisées par ces deux auteurs pour détourner « le lecteur de ce qui fait normalement le principal intérêt du roman policier » : le crime et sa résolution. Susanne Gehrmann note également le détournement du genre chez Boubacar Boris Diop, pas seulement celui du genre policier, mais également celui du traditionnel roman « réaliste et engagé ». Ainsi, il n'y a pas de vrai enquêteur, et la chronologie, si essentielle dans un *whodunnit*, est altérée, donnant un caractère polyphonique et polygénérique à ses textes.

Cette écriture éclatée, apparemment parodique, est néanmoins sous-tendue par une quête, qui est aussi bien quête d'identité que quête de savoir. Le polar, cela semble donc une loi du genre, ne peut se défaire entièrement du contexte dont il émerge. C'est ainsi que Jean-Jacques Rousseau Tandia Mouafou propose une lecture « sociopoétique » de *Trop de soleil tue l'amour* et de *Branle-bas en noir et blanc* de Mongo Beti, lecture qui met en évidence la corrélation entre l'espace référentiel et les modalités textuelles mises en œuvre. Particulièrement éclairante pour la rupture esthétique que représente la *crime fiction* pour l'auteur africain, cette lecture se fait en deux étapes : « une étude des différents mécanismes de textualisation des valeurs », qui s'attarde sur les paroles et les pensées, sur l'action et sur l'éthique, est suivie par une recherche du réel socio-historique, qui peut se présenter sous la forme d'une insinuation idéologique. B. De Meyer et G.M. Vokeng Ngrintedem vont dans le même sens en retraçant, également chez Mongo Beti, mais, cette fois, grâce à un rapprochement du texte romanesque et de l'essai, une sorte d'ethnographie du réel. Le polar devient une écriture de soi, « l'ultime tentative de rendre compte ou d'échapper au réel intolérable », basée sur un rapport particulier à la mémoire, mais aussi une façon d'ouvrir les yeux aux lecteurs.

Un aspect particulier de la réalité africaine évoquée dans le roman policier est l'immigration. Analysant la représentation de ce phénomène, Sylvère Mbondobari dégage une sorte de radioscopie qui met en évidence, dans le contexte de la « migritude », la manière dont

l'écriture autant que la lecture s'inscrivent dans un espace de marge. Le polar se fait alors réinvention d'un destin individuel, non sans permettre une compréhension plus affinée des enjeux collectifs l'immigration africaine.

La contribution de Karen Ferreira-Meyers observe des ressemblances troublantes entre, d'une part, la littérature orale et, d'autre part, la paralittérature, et en particulier le roman policier africain. Ces similitudes se situent aussi bien au niveau des caractéristiques formelles et structurelles qu'au niveau des fonctions du message littéraire. Cependant, affirme-t-elle, on ne peut parler d'influence directe entre les deux genres, qui sont, au demeurant, peu statiques.

La contribution de Thorsten Schüller explore, à partir des œuvres de Théo Ananissoh et d'Alain Mabanckou, les éléments de continuité et de discontinuité esthétiques entre le roman africain qui relève de la littérature générale et le roman policier ; on verra que, parmi ces éléments, la prise en compte des cultures populaires dans l'écriture romanesque est essentielle. L'apport de Katja Meintel pose aussi cette question du rapport aux cultures, mais elle le fait à partir de la représentation des phénomènes surnaturels, qui permet de distinguer des modalités, pour ne pas dire des positions d'écriture, très différentes. Daniel Delas, lui aussi, distingue des groupes, tantôt à partir du statut d'« écrivain » ou d'« auteur », tantôt à partir d'une géographie culturelle qui sépare l'Afrique de l'Ouest de l'Afrique centrale. Quoi qu'il en soit, de tels classements révèlent qu'il n'y a certainement pas à vouloir dégager quelque chose comme une école littéraire, un mouvement ni même sans doute un genre unique, qui pourrait être appelé le « polar africain ».

Toutes ces questions d'ordre critique ne se posent pas forcément, à tout le moins de manière consciente, aux auteurs eux-mêmes, qui peuvent même faire du « policier » sans en avoir le projet. Tel Abasse Ndione, dont nous publions en fin d'ouvrage en entretien inédit avec Thérèse De Raedt. On verra que le point de vue de cet auteur, il est vrai singulier, s'intéresse moins à la problématique des modèles et des influences qu'à celle du réalisme, et même de la portée documentaire de son écriture.

Les contributions critiques présentées dans cet ouvrage donnent en tout cas, dans leur diversité même, un bon aperçu des défis que le polar africain lance aux lecteurs. La multiplicité des approches manifeste par elle-même l'éclatement d'un genre qui a connu des développements inédits, mettant en question la catégorie même de *roman policier*. Toutefois, par un jeu intertextuel souvent subtil, les textes ne cessent de renvoyer aux canons du genre. La rupture ne peut donc être totale, et c'est dans la tension entre les influences et les innovations, la conformité et la création, que se situent les ouvrages d'un Bolya Baenga ou encore d'un Mongo Beti.

## Abréviations courantes

Les romans les plus fréquemment cités dans ce volume seront désignés par une abréviation conventionnelle. Une bibliographie des œuvres figure par ailleurs en fin d'ouvrage.

- AB** KEITA (M.S.), *L'Archer bassari* (1984)
- AP** MABANCKOU (A.), *African Psycho* (2003).
- BB** MONGO BETI, *Branle-bas en noir et blanc* (2000).
- BN** NGOYE (A.), *Ballet noir à Château-Rouge* (2001).
- CIA** CHRAÏBI (D.), *L'Inspecteur Ali et la C.I.A.* (1997).
- CP** BOLYA BAENGA, *Les Cocus posthumes* (1998).
- EP** CHRAÏBI (D.), *Une enquête au pays* (1981, éd. citée 1999).
- HK** KONATÉ (M.), *L'Honneur des Keïta* (1998).
- HP** CHRAÏBI (D.), *L'Homme qui venait du passé* (2004, éd. citée 2006).
- IA** CHRAÏBI (D.), *L'Inspecteur Ali* (1991, éd. citée 1993).
- MU** DIOP (B.B.), *Murambi* (2000).
- PO** BOLYA BAENGA, *La Polyandre* (1998).
- PS** CHRAÏBI (D.), *Une place au soleil* (1993).
- RH** ANANISSOH (Th.), *Un reptile par habitant* (2007).
- SB** NGOYE (A.), *Sorcellerie à bout portant* (1998).
- TA** DIOP (B.B.), *Les Tambours de la mémoire* (1988, éd. citée 1990).
- TC** CHRAÏBI (D.), *L'Inspecteur Ali à Trinity College* (1995).
- TR** DIOP (B.B.), *Les Traces de la meute* (1993).
- TS** MONGO BETI, *Trop de soleil tue l'amour* (1999).





Daniel DELAS

Université de Cergy-Pontoise

## **LE POLAR AFRICAIN. POUR CARTOGRAPHIER UN CONTINENT**

La contribution ci-dessous est constituée, de manière peu académique, de deux ensembles différents qui ont chacun leur histoire que j'exposerai en guise d'introduction.

Le premier ensemble est un dossier intitulé « Le polar africain », que j'ai constitué en 2009 à la demande de la rédaction de la revue *Cultures Sud*, laquelle, après avoir longtemps publié une version papier intitulée *Notre Librairie*, est passée à une version électronique en 2008. Le public visé était très large puisqu'il s'agit d'une publication soutenue par le Ministère des Affaires Étrangères en vue de la promotion des littératures francophones du Sud. Les débats théoriques et les références savantes n'y avaient donc pas leur place, d'autant qu'il s'agit d'un genre dit « populaire », dont les lecteurs ne sont pas supposés être des lettrés. On trouvera ce dossier ici en commençant la lecture, remanié et complété, mais inchangé dans son esprit. Trois remarques : en premier lieu, il s'agit d'un panorama qui privilégie les ouvrages disponibles en librairie au moment où il fut écrit (fin 2008), ce qui a conduit à réduire la part des premiers polars, aujourd'hui épuisés et non réédités. En second lieu, il inclut les polars traduits en français, dans l'idée que le lecteur ordinaire de polars lit ce qu'il trouve en librairie dans sa langue, sans trop se soucier de la langue dans laquelle le livre a été publié en version originale. Cela sera commenté plus loin. Enfin, nous n'ignorons pas que d'importants auteurs de polars viennent du Maghreb, mais la place a manqué pour les évoquer valablement ici.

Le second ensemble est une réflexion sur les critères implicites qui ont été utilisés pour élaborer le dossier. Elle relève donc d'une pratique réflexive, voire autoréflexive <sup>1</sup>, qui ne s'apparente nullement à une défense – l'auteur est parfaitement conscient des insuffisances scientifiques de ce dossier –, mais tente de pointer les branchements et les bifurcations que rencontre le cheminement de toute pensée scientifique, et d'exposer les enjeux qui, à chaque fois qu'il y a choix de tel ou tel ouvrage au détriment de tel ou tel autre, sont impliqués.

### **Le polar africain. Dossier <sup>2</sup>**

On distingue classiquement trois branches dans le roman policier : le roman à énigme (genre Agatha Christie), le roman à suspense (genre Patricia Highsmith) et le roman noir (souvent appelé aujourd'hui *polar* tout court) qui s'inscrit dans la société contemporaine considérée dans sa réalité sociopolitique. La violence, le risque et les rapports de force occupent une place essentielle dans le polar, et l'engagement de l'auteur et de son personnage principal apparaît clairement. Le polar africain dont il sera question dans ce dossier constitue en ce sens une lecture de la société africaine contemporaine.

Nous n'avons pas retenu les pourtant fort nombreux et souvent talentueux écrivains européens qui, de Simenon à Besson, ont situé une intrigue policière en Afrique, parce que notre objectif principal était de rendre compte de l'entrée des auteurs africains dans un genre particulier, très populaire. Dans un souci de lisibilité et en

---

1 À la manière, donc, de Michel Arrivé dans « Étude d'un dossier manuscrit », dans GRÉSILLON (A.) et LEBRAVE (J.-L.), dir., *Manuscrits-écriture. Production linguistique*. N° sp. de *Langages*, (Paris : Larousse), n°69, mars 1983, p. 97-109 ; et de MOLINIÉ (M.) et BISHOP (M.-F.), dir., *Autobiographie et réflexivité*. Cergy-Pontoise : CRTH, Université de Cergy-Pontoise (diff. Les Belles Lettres), 2006, 162 p.

2 Publié auparavant en version réduite dans le *Supplément littéraire des Dépêches de Brazzaville*.

fonction de lectures que nous savons ne pas être exhaustives, nous avons ensuite réparti ces auteurs en trois grands secteurs.

– *les auteurs africains de polars écrits en français*. Il s'agit d'auteurs publiés dans des collections qui se présentent elles-mêmes comme « noires » ou « polars » (ou « polar noir »).

– *les auteurs africains de polars traduits en français*. Le polar français a ses auteurs et ses lecteurs mais le polar de langue anglaise domine le marché mondial ainsi que le marché africain. Ceci, avec toutes les ambiguïtés idéologiques et les confusions que cette mondialisation implique et qu'il n'est pas loisible de développer ici. Le fait est que les auteurs africains de polars de langue anglaise rendent compte de la réalité africaine et sont lus dans toute l'aire francophone. Ils parlent de leur partie (patrie ?) de l'Afrique et témoignent de leur engagement. Il convenait de les intégrer, ainsi que les auteurs lusophones, peu traduits en français, mais essentiels. Cela explique notre choix de les regrouper dans une partie distincte.

– *les polars écrits en français par des écrivains africains*, catégorie que nous proposons de distinguer de la première. En opposant auteurs de polars et écrivains de polars, nous n'entendons accorder aucune priorité à une catégorie sur l'autre. Aucun auteur africain francophone de polars n'étant un professionnel vivant de cette activité, ils sont donc tous des écrivains. Toutefois, existent des œuvres écrites par des auteurs que l'édition française a labellisés comme écrivains ; nous en avons réunis quelques-uns dans une petite section, provisoire et aux murs très poreux, dans un souci de clarté.

#### *Polars d'auteurs africains écrits en français*

C'est dans les années 80 que les éditeurs français ont compris le filon que constituait le polar noir et lancé une chasse aux talents qui a commencé à tourner à plein régime dans les années 90. Mentionnons les pionniers, les premiers à avoir obtenu une certaine visibi-

lité<sup>3</sup> : Antoine jr Nzau pour son polar pionnier, *Traite au Zaïre* (Polars noirs, 1984)<sup>4</sup> ; Modibo Soukalo Keita (Mali) pour son polar à forte coloration anthropologique *L'Archer bassari* (Karthala, 1984), Grand Prix littéraire de l'Afrique noire en 1985, réédité en 2009 et toujours disponible chez son éditeur ; Simon Njami (Cameroun) pour son subtil *Cercueil et Cie* (Lieu commun, 1985), inspiré de Chester Himes ; et Assé Gueye (Sénégal) pour son « reggae roman » *No woman, no cry* (Polars noirs, 1986).

Les Africains francophones auteurs de polars se laissent aisément regrouper en deux familles à partir de leurs thématiques préférées : d'un côté, ceux qui s'attachent en priorité au conflit entre tradition et modernité ; de l'autre, ceux qui ne sont à l'aise que dans la ville, avec ses combines, ses embrouilles et ses micmacs en tous genres. Une cartographie se révèle alors clairement, opposant les écrivains de la zone sénégal-malienne et les auteurs d'Afrique centrale, partage qui renvoie aux histoires culturelles différentes de l'une et l'autre aires francophones.

Abasse Ndione (sénégalais) et Moussa Konaté (malien) appartiennent à des cultures proches, très attachées à la tradition orale et au prestigieux passé du Mandé, comptant des populations qui défendent farouchement leur identité, loin des centres qui s'ouvrent inexorablement à la modernité. De là vient la thématique préférée de ces deux écrivains : le conflit entre tradition et modernité.

Moussa Konaté met en scène une équipe policière sympathique et intègre, basée à Bamako : le « vieux » commissaire Habib, qui a

---

3 Il s'agit des pionniers... de l'édition de polars africains en France. De la même époque date notamment la première édition, au Sénégal, de *La Vie en spirale* d'Abasse Ndione (NEA, 1984 et 1988). Dominique Titus avait déjà publié, dans les années 1970, à Cotonou, l'essentiel de sa production ; même époque pour les enquêtes de « Scorpion l'Africain », dues à Jean-Pierre Dikolo et toutes publiées chez « African Biblio Club » en France. Mais s'agit-il de polars ?

4 Pour cette première catégorie, nous nous contentons d'indiquer la collection spécialisée et l'année, ou, à défaut de collection, l'éditeur ; on se reportera pour plus d'indications à la bibliographie en fin d'ouvrage. Au sujet des collections dédiées, voir la contribution de B. De Meyer et S. Mbondobari ci-dessous.

été formé aux techniques scientifiques de la police mais qui connaît bien aussi les arcanes (peu reluisants) de la politique locale et les réflexes (aussi irrationnels que séculaires) de la mentalité villageoise, est associé au jeune inspecteur Sosso, impulsif et un peu naïf, mais au fait des mille et une combines qui permettent aux jeunes Maliens de survivre tant bien que mal aujourd'hui. L'intrigue de *L'Empreinte du renard* (Seuil policier, 2006) puis celle de *La Malédiction du lamantin* (Fayard noir, 2008) entraînent le lecteur en pays dogon puis chez les Bozos, au fil d'un récit simple (il n'y a pas de glossaire en annexe), toujours souriant, qui rend bien compte, de manière plaisante mais sérieuse, du conflit entre croyances traditionnelles et mentalité moderne.

Sérieux, Abasse Ndione l'est aussi assurément, ne serait-ce qu'en raison des thèmes qu'il aborde de front : la drogue dans *La Vie en spirale* (Série noire, 1998), le désir d'émigration dans *Mbèkè mi. À l'assaut des vagues de l'Atlantique* (Continents noirs, 2008<sup>5</sup>) ou, dans *Ramata* (La Noire, 2000), le poids terrible du destin qui frappe ceux qui croient pouvoir s'affranchir des lois des hommes ; mais il sait illustrer ces thèmes graves dans une évocation chaleureuse et concrète de la vie quotidienne des habitants de Dakar et des populations qui vivent hors de la grande ville. *Ramata* nous fait ainsi pénétrer, par de nombreux développements circonstanciés de nature historique et anthropologique, dans le monde des Lébous, peuple de pêcheurs menacés dans leur identité par l'expansion incontrôlée de la capitale.

Aux antipodes, pourrait-on dire, des œuvres souriantes et graves de ces deux « sages » du polar, la verve et la truculence irrésistibles des trois polars d'Achille Ngoye : *Agence Black Bafoussa* (Série noire, 1996), dont l'action se passe à Paris, *Sorcellerie à bout portant* (Série noire, 1998), qui se passe à Kinshasa, et *Ballet noir à Château-Rouge* (Série noire, 2001). Tout repose ici sur l'écriture, le rythme et la langue parlée car, pour l'intrigue, bien malin celui qui pourrait la résumer clairement en quelques lignes ! Embrouilles, faux

---

5 Qui n'est pas un polar.

nez, gorilles de la sécurité, ripoux blancs ou noirs, diplomates bien peu clairs, politiciens véreux, militaires rapaces, etc. se croisent à chaque page – sans compter les *sisters* super formatées – et contraignent le lecteur à décrocher de sa position d'analyste froid à la Sherlock Holmes pour se laisser aller à la jubilation et s'immerger dans le grouillement de la vie des mégapoles, Paris ou Kinshasa. Un réel talent, proche de celui d'Alain Mabanckou, mais qui risque de lasser : les lecteurs aiment aussi réfléchir en lisant des polars ! Bolya, pour sa part, avec *La Polyandre* (Serpent noir, 1998) et *Les Cocus posthumes* (Serpent noir, 2001) fait encore plus fort. Avec la même virtuosité réjouissante et sarcastique, cet autre écrivain congolais (RDC) nous emmène à la suite de l'inspecteur Nègre (blanc !) dans un petit monde congolo-parisien dominé par une polyandrie réjouissante (une femme règne en despote sur un harem masculin), mais infiltré par de louches individus qui agissent pour le compte de trafiquants d'organes et pratiquent des meurtres rituels. On entre dans un monde *trash*, avec des descriptions crues de pénis coupés et de vagins arrachés, un peu... lourdes. On appréciera ou non.

Pour ne pas donner le sentiment de ne signaler que des auteurs déjà reconnus, on mentionnera encore les romans prometteurs de deux jeunes auteurs francophones. D'abord le premier essai du guinéen Sunjata, *Kalachnikov blues* (2009), polar déjanté racontant un trafic d'armes au fond de la Guinée forestière, léger mais drôle. Ensuite les quatre polars (tous parus aux éditions Jigal) de Janis Otsiemi, écrivain gabonais né en 1976, qui vit et travaille à Libreville : *La Vie est un sale boulot* (2009), *La Bouche qui mange ne parle pas* (2010), *Le Chasseur de lucioles* (2012) et *African tabloïd* (2013). Romans brefs, d'une écriture sèche, les deux premiers romans suivent le même scénario : sorti de prison et désireux de changer de vie, un jeune homme est récupéré par ses copains délinquants pour des coups plus ou moins foireux qui le reconduiront derrière les barreaux. Les deux suivants renouvellent les intrigues, le premier en présentant avec les yeux des flics la vie glauque des bas-fonds de Libreville, le second en plongeant dans les sombres arcanes du monde politique. L'écriture d'Otsiemi évolue elle aussi vers plus de « parlure » (langage parlé, français « façon », argot, proverbes,

gabonismes éphémères...). C'est un vrai et talentueux auteur de polars, auquel ne manque sans doute qu'un peu plus de souffle ; les grands éditeurs demandent au moins 300 pages !

### *Polars d'auteurs africains traduits en français*

Les romans de langue anglaise dominent largement ce secteur et, parmi eux, les romans sud-africains. Commençons par la périphérie avant de présenter le massif austral.

Venu de la zone lusophone, le roman écrit par Pepetela, écrivain angolais bien connu, choisit de nous faire rire. Le héros de *James Bunda agent secret* (Buchet-Chastel, 2005) est un jeune inspecteur stagiaire affublé d'un gros popotin (traduction française du portugais *bunda*), naïf et balourd, qui mène son enquête en dépit du bon sens à partir d'intuitions tirées de ses lectures de Conan Doyle et de Dashiell Hammett. Et le miracle, c'est que ça marche et qu'il arrive à faire trembler les chefs corrompus et paranoïaques du Bunker, siège de la police des polices angolaise. Beaucoup de tendresse et d'auto-dérision dans ce polar original, mais aussi une radiographie sévère de la société luandaïse. On ajoutera un élément jubilatoire qui ravit le lecteur : la gourmandise de James Popotin nous permet de déguster toutes sortes de délicieuses spécialités culinaires angolaises dans de sympathiques petits bouis-bouis, un peu à la manière de Vasquez Montalban dans la série des *Enquêtes de Pepe Carvalho*, qui se passe à Barcelone.

Mentionnons ensuite un nouvel auteur ghanéen, Kwei Quartey, jeune médecin installé aux États-Unis, dont *Épouses et assassins* (Payot suspense, 2009) nous entraîne dans un village de la brousse pour élucider le meurtre d'une jeune étudiante engagée dans un programme de lutte contre le sida, meurtre qui s'avèrera lié aux machinations du ténébreux sorcier Acheampong.

Enfin, ne pas laisser passer l'excellent *Les Cris de l'innocente* d'Unity Dow (Actes noirs, 2006), romancière botswanaïse, par ailleurs juge à la Cour Suprême de son pays, qui équilibre avec art bonhomie souriante et horreur insoutenable ; l'intrigue, bien menée,

narre le combat d'une jeune appelée du service national et de ses amies avocates pour faire reconnaître que la police a étouffé l'enquête sur la mort monstrueuse d'une petite fille coupée en morceaux en vue de satisfaire à des pratiques de sorcellerie. Les coupables ne seront probablement pas démasqués publiquement parce qu'ils sont trop puissants, mais le mal est dénoncé sans complaisance. Un souffle féministe entraîne ce roman sincère, certes violent mais chargé de tendresse et d'humour.

Le polar sud-africain a déjà une histoire, deux générations étant nécessairement distinctes, selon que les auteurs ont écrit avant ou après 1990, date de la libération de Nelson Mandela et de la fin du régime de l'*apartheid*. Celui-ci ne constitue pas, en effet, un simple épisode douloureux de l'histoire de l'Afrique du Sud : c'est la conséquence d'une idéologie raciste, portée par les Afrikaners, qui s'est radicalisée jusqu'au nazisme dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les polars publiés avant 1990 témoignent de l'incroyable violence de ce régime politique et de la lutte des « cafres » (terme méprisant utilisé par les Blancs pour désigner les Noirs) de l'ANC ; les polars publiés après cette date évoquent la très difficile mutation vers une société pluri-ethnique, dans un pays où le poison raciste continue d'infecter les esprits.

Parmi les polars dont l'action se situe à l'époque de l'*apartheid*, deux auteurs importants ont été traduits en français : James McClure et Wessel Ebersohn. Les deux romans de James McClure, *Le Cochon qui fume* et *Le Flic à la chenille*, écrits en 1971 et 1972 mais publiés en français seulement en 1995 et 1996 (Série noire), mettent en scène un couple d'enquêteurs, le lieutenant blanc Kramer, colosse bourru et célibataire, et son adjoint le sergent noir Zondi, liés par une estime certaine mais conscients de la nécessité pour l'un et l'autre de rester à sa place. Les rebondissements de l'intrigue occupent presque toute la place, mais la réalité complexe de l'Afrique du Sud est bien évoquée, ne serait-ce qu'à travers la très grande diversité des langues en contact et l'art de bien les utiliser en situation. Les sympathies de l'auteur sont évidentes mais on ne remonte guère dans les hautes sphères du pouvoir. En somme, ce

ne sont pas encore de vrais polars, mais les codes du policier classique craquent à cause du climat violemment raciste de l'époque.

Les deux romans de Wessel Ebersohn datent de 1979 et 1981, et ont été traduits en français en 1989 : *La Nuit divisée* (Rivages noirs) et *Coin perdu pour mourir* (Sombre crapule !). L'auteur (blanc) a connu beaucoup d'ennuis dans son pays pour avoir dénoncé la politique d'*apartheid* et les tortures infligées aux Noirs par la police ; ses livres ont été interdits. Attachons-nous au premier ouvrage. Usant d'une écriture classique, il met en scène un psychiatre juif, Yudel Gordon, que son métier amène à s'occuper d'un patient qui se révèle être un dangereux pervers attirant dans son *fish n'chips*, pour les assassiner, de pauvres enfants noirs affamés. Mais comme ce malade mental est blanc et membre d'une association de Blancs racistes et viscéralement anticomunistes, il est protégé par les services de la sécurité qui ont des pouvoirs exorbitants et font disparaître qui ils veulent. Yudel va se heurter à eux et connaître de durs moments. C'est une description sans illusion du combat de quelques justes qui ont refusé d'être complices et de se taire.

Troisième cas intéressant, celui de Louis-Ferdinand Desprez, Sud-Africain d'expression anglaise, mais qui écrit en français, la langue de ses ancêtres huguenots. Il eût donc pu figurer parmi les écrivains francophones mais on a préféré le laisser en compagnie de ses confrères sud-africains. À ce jour, il a publié chez Phébus, dans la collection Rayon noir, deux romans : *La Mémoire courte* en 2006 et *Le Noir qui marche à pied* en 2008 (Rayon noir). Desprez a accompagné le combat de l'ANC contre l'*apartheid* et il prête à son héros, le superintendant « Bronx » Zondi, Zoulou issu des *townships*, une foi en l'avenir et un acharnement à traquer le mal qui gangrène son pays. Non sans se demander « si les Sud-Africains, Noirs et Blancs confondus, avaient les épaules assez larges pour endosser l'habit de lumière de la démocratie avec tous ses effets pervers »<sup>6</sup>). Dans son second roman, Zondi traque un « révérend » fou qui fait enlever des gosses blancs à la sortie des écoles par son complice,

---

6 DESPREZ (L.-F.), *Le Noir qui marche à pied*. Paris : Phébus, 2008, 221 p. ; p. 90.

un Blanc dégénéré et alcoolique, pour en tirer une rançon mais qui, en fait, les tue au plus vite.

Terminons par le maître incontesté du polar sud-africain, Deon Meyer. Écrivain *afrikaner* écrivant en *afrikaans*, né en 1958, il a grandi à Klersdorp, ville minière de la province du Nord-ouest, et a tour à tour été journaliste, publiciste et *webmaster*, avant d'être actuellement stratège en positionnement internet. Huit romans parus à ce jour, tous dans la collection Points des éditions du Seuil : *Jusqu'au dernier* (2002), *Les Soldats de l'aube* (2003), *L'Âme du chasseur* (2005), *Le Pic du diable* (2007), *Lemmer l'invisible* (2009), *13 heures* (2010), *À la trace* (2012) et *7 Jours* (2013). On ne tentera pas de les résumer un à un. Contentons-nous de signaler que *Les Soldats de l'aube* (2003) évoque l'enfance du héros dans une cité minière avec des accents autobiographiques très touchants. Pour le reste, un aperçu synthétique de l'œuvre suffira à dégager les qualités qui ont permis à Deon Meyer d'atteindre à une notoriété mondiale.

En premier lieu, son habileté professionnelle de compositeur d'intrigue. On ne peut pas atteindre le ratio requis de 500 pages en suivant un seul fil, sauf à multiplier les parenthèses historiques ou ethnologiques qui risquent d'ennuyer le lecteur à la longue. Il faut donc poser au départ au moins deux, sinon plusieurs enquêtes qui vont se croiser tout au long du roman, ce qui est devenu classique depuis Faulkner. Mais ensuite, Deon Meyer concasse les chapitres du récit en dizaines de courtes séquences qui présentent en simultanéité ce qui se passe ici ou là, ce qui suppose un plan minutieusement concocté et un *timing* parfaitement maîtrisé. Deon Meyer y excelle.

En second lieu, un sens de l'humain, de la camaraderie, de l'amitié pudique des hommes entre eux, fussent-ils séparés par la couleur. Les temps ont changé et désormais les chefs de la police sont des Noirs, anciens militants de l'ANC, les officiers et inspecteurs blancs sont plutôt des libéraux avec leurs problèmes personnels, parfois très douloureux : alcoolisme, divorce, enfants perdus. Deon Meyer les fait revenir de roman en roman, de sorte que son lecteur fidèle se sent « en famille ». Le roman peut partir de l'enquête d'un

privé ou d'une affaire signalée à la police, on sait qu'on va retrouver Mat Joubert, Bart de Wit, Benny Griessel ou Thobela « P'tit » Mpayipheli, le géant noir au grand cœur.

En dernier lieu, un positionnement politique simple : la violence des combats entre noirs de l'ANC et blancs du NP ont duré si longtemps en Afrique du Sud, ils ont connu des prolongements africains (intervention en Angola) et internationaux (appui de l'URSS à la formation marxiste et militaire de l'ANC) si forts que tout ce que cela a créé dans les esprits ne peut disparaître en un jour de liesse. Ceux qu'il faut combattre, ce sont les radicaux des deux camps, en particulier les Blancs dévoyés<sup>7</sup>, anciens membres des Services, barbouzes ou baroudeurs en perte de repères, encore puissants et agissants. Les personnalisations de ces racistes sont nombreuses. En face d'elles, Mpayipheli est un personnage emblématique de deux des romans de Deon Meyer ; *xhosa* tôt repéré pour sa force herculéenne, il a été recruté dans les forces spéciales de l'ANC, et formé en URSS et en Allemagne de l'Est aux techniques de l'élimination physique des opposants et de la lutte clandestine. Désormais, Mandela étant président, il ne songe qu'à retrouver l'amour d'une femme et à fonder une famille. Mais l'histoire est là, elle le rattrape, des amis sont en difficulté, il faut les aider et repartir. C'est le fil de la chevauchée épique du géant noir à la BMW, qui emporte le lecteur dans *L'Âme du chasseur*. Le lecteur comprendra mieux l'Afrique du Sud après l'avoir lu.

Le polar africain d'aujourd'hui permet ainsi à ses lecteurs de prendre la « température » du réel social et politique des pays de référence, en se laissant aller au plaisir de fictions souvent bien menées. Il émerge dans l'espace francophone, il pointe dans d'autres aires et affronte, dans le pays *leader* de l'Afrique noire future, les dures réalités de la difficile cohabitation des Blancs et des Noirs.

---

7 Pour Deon Meyer qui est un Blanc, mais on peut rêver d'un auteur noir de polar qui s'en prendrait aux extrémistes noirs issus de cette douloureuse histoire.

### *Polars d'écrivains*

Sont regroupés ici des polars écrits par des auteurs africains francophones qui sont reconnus comme écrivains et que le genre a tentés, pour tout ou partie de leur production. Puisque ces polars sont en général publiés dans les mêmes collections « littéraires » qui ont accueilli leurs autres productions, il n'est possible d'identifier clairement leur statut d'auteur de polar qu'en leur appliquant les critères formels du genre : un meurtre inexpliqué, une enquête faisant intervenir un policier ou un détective privé et la résolution du mystère, le tout (critère propre au polar) sur fond d'analyse de la société africaine contemporaine. *African psycho* d'Alain Mabanckou (2006) commence bien comme un polar, mais s'achève avant même le début d'une enquête : ce n'est pas un polar que nous retiendrons, même si son auteur dit l'avoir écrit pour une publication dans la Série noire où il ne fut finalement pas retenu. *Les Méduses* de Tchicaya U Tam'si possède bien les éléments nécessaires : meurtres, enquête, résolution du mystère mais, écrit en 1982, il relate des événements censés se passer en 1944 : c'est un policier historique, et nous ne le retiendrons pas comme polar.

Finalement nous ne garderons que trois auteurs : Mongo Beti pour *Trop de soleil tue l'amour* (Julliard, 1999) et *Branle-bas en noir et blanc* (Julliard, 2000), Théo Ananissoh pour *Lisahohé* et *Un reptile par habitant* (Gallimard, Continents noirs, 2005 et 2007) et Florent Couao-Zotti pour *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire* (Serpent à plumes, 2010).

Vers la fin de sa vie, le grand écrivain camerounais Mongo Beti, connu comme romancier mais aussi comme polémiste à la plume acérée, de retour dans son pays après de nombreuses années d'exil passées en France, décide de parler de son Cameroun retrouvé en usant de la manière « noire ». Il publiera chez Julliard, avant son décès en 2001, deux volumes de la trilogie qu'il avait envisagée : *Trop de soleil tue l'amour* en 1999, que suivra *Branle-bas en noir et blanc* en 2000.

Plus court que le second livre (239 pages contre 355), *Trop de soleil tue l'amour* a pour personnage principal Zam, un journaliste d'opposition, passablement imbibé et grand amateur de jazz, qui forme avec sa petite amie Élisabeth, dite Bébète, un couple orageux dont les prises de bec occupent pas mal de pages. Mais il est courageux et s'obstine à enquêter, flanqué de deux fidèles acolytes : son ami Eddie, improbable avocat marron aux ressources aussi mystérieuses que visibles, et l'inquiétant toubab Georges (naïf ou barbouze ?), sur les assassinats, corruptions et magouilles en tous genres de ce malheureux pays dans lequel tout lecteur reconnaît le Cameroun. Certaines pages font rire, mais le journaliste Zam est trop évidemment le porte-parole d'un auteur dont l'engagement est connu, ce qui nous vaut trop de grandes phrases ronflantes, emplies de « gros mots » intellectuels, de dénonciation impitoyable des procédés dictatoriaux du pouvoir en place, comme on peut le lire dans cet extrait :

Ici se montra sous son jour le plus éclatant le vrai mal, le seul mal de notre société, si l'on excepte l'obstination de nos intellectuels à singer les mœurs vulgaires des dirigeants de la dictature au lieu de montrer au peuple l'exemple d'une existence noble et productive (TS, p. 66).

Cette rhétorique dénonciatrice lasse le lecteur, d'autant que l'intrigue n'est guère maîtrisée, chaque chapitre entamant souvent un nouvel épisode imprévisible.

Le second roman redresse bien la barre et se lit dans une continuité captivante, ce qui n'exclut certes pas les rebondissements loufoques mais donne une cohérence minimale à l'enquête sur la disparition de Bébète. L'investigation est cette fois menée par le mirobolant Eddie, toujours flanqué de son toubab Georges, aux relations mystérieuses mais qui se révélera un brave type au fond. *Exit* le trop véhément Zam avec ses phrases ampoulées, place à la verdure du français africain de tous les jours (« Tu es même comment ? fit le commissaire, subjugué par tant de détermination. C'est toi le chef, non ? Je fais la suggestion, tu me dis que Boundougou laisse les paroles-là, je fais comment, mon frère ? Je laisse, non ? » ; BB, p. 273). On admire la facilité avec laquelle Mongo Beti

change d'écriture et comment, entre pédophiles et adeptes de la magie noire, il met en scène, sans épargner personne, un monde exubérant qui chaque jour invente l'art de survivre.

Florent Couao-Zotti, écrivain béninois né en 1964, s'est fait connaître par des œuvres très diverses qui dressent le portrait violent d'une Afrique déboussolée par une corruption omniprésente (*Notre pain de chaque nuit*, *Serpent à plumes*, 1998), livrant les gens aux croyances les plus irrationnelles (*L'Homme dit fou et la mauvaise foi des hommes*, *Serpent à plumes*, 2000, recueil de nouvelles). Il a donné en 2006 (*Les Fantômes du Brésil*, UBU éditions) un très original roman farfelu sur les relations entre les « Brésiliens » du Bénin et leurs voisins de Ouidah, mixture bien pimentée de vaudou et de bluette sentimentale. Pour son entrée dans le polar, il imagine, dans *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire* (2010), une sombre affaire de trafic de drogue impliquant Smaïn, un « meunier » libano-béninois, et quelques « misses » aux formes affolantes et à la détermination dévoreuse ; à leurs trousses, un détective fauché, Samuel Dossou Kakpo, et le commissaire Santos, un vieux *pro*. L'intrigue, passablement embrouillée, n'est pas le meilleur du livre, qui vaut surtout par une écriture originale et vivante (tous les chapitres ont un intitulé en forme de proverbe semblable à celui qui donne son titre à l'ouvrage), drôle, à l'écoute des particularités du français de Cotonou (un glossaire est joint) et d'une verve souvent rabelaisienne. Le lecteur est vraiment immergé dans Cotonou et ses quartiers.

Théo Ananissoh procède tout à l'inverse. Jeune écrivain togolais (né en 1962) établi en Allemagne, il use dans son premier roman d'une écriture toute classique pour raconter un retour au pays natal qui le met en scène lui-même dans le rôle de l'enquêteur. Revenu passer quelques jours dans la petite ville de *Lisahohé* où il a grandi, il retrouve ses anciens copains du lycée, évoque des souvenirs avec eux et son ancien proviseur, parle du passé allemand du Togo, puis, de fil en aiguille, s'intéresse de plus en plus à la mort violente du député et ancien ministre Félix Bagamo. Qui l'a tué ? D'anciens condisciples ? L'auteur laisse le lecteur découvrir le fin mot de l'his-

toire, ou plutôt faire des hypothèses à ce propos car, au bout du compte, rien n'est aussi clair qu'il le semblait. Est-ce un crime ? Le narrateur n'est-il pas plus impliqué dans cette histoire qu'il ne veut bien le dire ? Le livre vaut surtout par la peinture sans complaisance de la jeune génération de fonctionnaires togolais dont Djimougou, le secrétaire général de la préfecture, au comportement louche, est le représentant principal. Un polar de lettré : on y voit passer en filigrane la silhouette d'André Gide qui serait passé à Lisahohé en 1925. Mais cela non plus n'est pas sûr. Décidément, rien n'est clair dans ce roman à l'écriture claire !

Le second n'est pas moins subtil. Un ministre, beau-frère du président, est assassiné chez sa maîtresse, Édith, dont le héros, Narcisse, un petit prof de lycée, est aussi l'amant occasionnel. Tout en jonglant avec ses multiples rendez-vous galants, Narcisse, qui se trouve de plus en plus impliqué dans le crime, voit avec effarement se mettre en marche la thèse d'un meurtre politique qui menace de tourner en guerre civile.

### **Retour critique sur la présentation, ci-dessus, du « polar africain »**

Quelles justifications donner du choix des deux termes retenus, « polar » et « africain » ?

#### *Polar et thriller*

Terme qualifié de familier, voire d'argotique<sup>8</sup>, par les dictionnaires, qui situent son apparition en France au début des années 70, le substantif « polar » a acquis une grande notoriété et est massivement utilisé aujourd'hui par les critiques, les éditeurs et les lecteurs ; au contraire, les bibliothèques ou les ouvrages généraux en restent au terme classique de « policier » pour désigner leur domaine, voire

---

8 Considéré comme formé par dérivation suffixale de « pol » + ar(d) (suffixe péjoratif) sur le modèle de « chauffeur » > « chauffard ».

pour se désigner eux-mêmes comme le font la Bibliothèque des Littératures policières (BILIPO) ou le *Dictionnaire des littératures policières* de Claude Mesplède, qui est la somme la plus complète existant en France<sup>9</sup>.

*Polar* est un indicateur pseudo-générique qui fonctionne en alternance avec *roman noir* et lui est souvent substituable. Le titre d'un des principaux sites consacrés au roman policier n'est autre, d'ailleurs, que « noir comme polar »<sup>10</sup>. Dès le début des années 70, Tzvetan Todorov s'était attaché à distinguer le roman noir du roman à énigme. Selon lui, la différence entre les deux sous-genres réside dans le fait que, dans le roman à énigme, il y a un crime mystérieux qu'un détective, amateur ou professionnel, va s'efforcer de résoudre, ce qui implique l'existence de deux histoires, celle du crime lui-même et celle de l'enquête qui cherche à en découvrir l'auteur ; les enquêteurs sont extérieurs à l'action et il ne peut rien leur arriver tandis que, dans le roman noir d'origine nord-américaine, « la situation se renverse, tout est possible, et le détective risque sa santé, sinon sa vie »<sup>11</sup>. On entre donc dans un univers de violence généralisée.

À peine T. Todorov avait-il avancé ces distinctions (toujours utilisées) que le développement en France de ce qu'on a appelé le *néo-polar* faisait considérablement évoluer la nature du roman noir français. À la suite de Jean-Patrick Manchette et dans un esprit soixante-huitard, les romans noirs de type néo-polar ont alors élargi considérablement leur terrain, en évoquant les liens entre gangstérisme ou mafia, d'une part, et économie ou politique, d'autre part ; ils soulignaient ainsi la corruption sous toutes ses formes, dans les quartiers chauds et les banlieues de ces mégalo-poles où cohabitent désormais des populations d'origine « étrangère » qui s'organisent

---

9 *Dictionnaire des littératures policières*. Sous la direction de Claude Mesplède. Préf. de Daniel Pennac et François Guérif. Nantes : Joseph K, 2007 (2<sup>e</sup> éd.), 2 vol., 1054+1086 p., ill.

10 [www.noircommepolar.com](http://www.noircommepolar.com)

11 TODOROV (T.) « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971, 255 p. ; texte en ligne sur : [http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov\\_\\_poetique\\_de\\_la\\_prose\\_\\_fr.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm)

elles-mêmes plus ou moins en marge des institutions officielles. Les séquelles des guerres coloniales et le racisme, le trafic de drogue et la délinquance des jeunes regroupés en bandes ont fait leur entrée et ont rapidement occupé une place décisive.

La plus importante conséquence de cette évolution est sans doute le changement de l'écriture même du roman noir, de plus en plus souvent désormais dénommé *polar* tout court (en référence partielle avec l'appellation néo-polar, elle-même rapidement abandonnée), qui passe à une écriture parlée, qui s'efforce non d'imiter le français populaire, mais d'en inventer une mimésis, c'est-à-dire un artefact inspiré de la parlure quotidienne des bandes ou des marginaux<sup>12</sup>. Cette évolution vers le français parlé a été en France d'autant plus remarquée qu'elle rompait avec la pratique dominante du français normé des écrivains lettrés qui, un demi-siècle après *Le Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, dominait encore et domine toujours la production littéraire française. Le combat de Céline contre l'écriture « NRF » n'a pas changé le paysage littéraire au pays de Racine et de Voltaire, mais l'œuvre de cet écrivain est devenue une référence plus forte lorsque l'envie de changer les choses a violemment émergé en 1968. Jean-Patrick Manchette en témoigne à sa manière lorsqu'il dit : « J'ai publié à la "Série noire" par choix. On peut appeler ce choix une nécessité : l'écriture à prétention artistique me semble une abjection »<sup>13</sup>.

La prise de conscience de la multiculturalité dans cette évolution vers un nouveau policier noir a achevé de relativiser la portée des affirmations de ceux qui, à la suite de Pius Ngandu Nkashama, déclaraient qu'il ne saurait exister de roman policier africain en Afrique où la plupart des pays ne sont pas des États de droit : « Des

---

12 Sur le « français populaire », voir GADET (F.), *Le Français populaire*. Paris : PUF, coll. Que sais-je n°1171, 1992, 127 p. ; sur le « français des banlieues », voir BERTUCCI (M.-M.) & DELAS (D.), dir., *Français des banlieues, français populaire ?* Cergy-Pontoise : Université de Cergy-Pontoise, Centre de Recherche Texte / Francophonies (diff. Les Belles Lettres), 2004, 112 p.

13 Cité dans REUTER (Y.), *Le Roman policier*. 2de édition. Paris : Armand Colin, coll. 128 Lettres, linguistique, 2009, 128 p. ; p. 95.

systèmes tyranniques ne peuvent en aucun cas donner lieu à un roman policier, car la loi n'y est pas une norme, mais une illusion »<sup>14</sup>. Non seulement, en effet, tous les pays africains ne sont pas des tyrannies ou des pays de non-droit (on a présenté dans le dossier des polars maliens, sénégalais, botswanais ou sud-africains), mais les « zones » où sont situés certains des récits retenus sous la rubrique « polar » sont régies par des « lois » qui n'ont rien à voir avec celles des États de droit : Château-Rouge ou les « cités » du « polar des banlieues » en France, Harlem ou Tijuana en Amérique. Autrement dit, le roman policier auquel se réfère le critique Pius Ngandu Nkashama correspond à un état ancien du genre et il ne prend pas en considération suffisante le polar noir qui en est aujourd'hui une composante essentielle, voire dominante. C'est dans le même état d'esprit que Mongo Beti, pour sa part, croyait lui aussi qu'un roman policier ne pouvait se situer au Cameroun puisque ce pays était dépourvu d'une police « civilisée », et qu'il désignait les romans qui sont présentés dans le dossier « polar africain » comme des « romans d'angoisse », ou des « thrillers »<sup>15</sup>. Au bout du compte, il a bel et bien écrit des romans noirs, des néo-polars à la sauce camerounaise.

Si nous avons pris au pied de la lettre ses propos, nous n'aurions pas inclus Mongo Beti dans le dossier de *Cultures Sud* présenté ci-dessus, à l'instar de Claude Mesplède qui ne fait pas figurer Mongo Beti dans les entrées de son dictionnaire. N'y a-t-il pas ici malentendu et flottement sur les termes désignatifs ? *Thriller* est un terme anglo-américain de portée très générale, désignant tout récit écrit ou filmique susceptible de faire frissonner, d'angoisse ou d'horreur. Le terme français *polar* n'existant pas en anglais et n'ayant pas d'équivalent exact, le terme *thriller* a pris une extension considérable dans les pays anglo-saxons, recouvrant les domaines désignés, dans l'espace francophone, par les termes *polar* et *suspense*. Portées par

---

14 NGANDU Nkashama (P.), *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1989, 301 p. ; p. 195.

15 Dans *Mongo Beti parle*. Interview réalisée et éditée par A. Kom. Bayreuth : Eckard Breiting, coll. Bayreuth African Studies n°54, 2002, 197 p. ; p. 109.

les responsables de collections policières et les critiques spécialisés dans un genre qu'on sait très sensible à la puissance des liens entre édition américaine et édition européenne, les propositions de classement à la française ont été complètement brouillées. La revue *Thriller* par exemple (1982-1984), qui était sous-titrée « Action, mystère, suspense, angoisse », publia des nouvelles à suspense, appartenant aussi bien au genre policier qu'à la science-fiction et au fantastique.

Il y a pourtant en principe une grande différence entre, d'une part, le roman noir, dont la figure narrative emblématique est l'*embrouille* et qui tient longtemps le lecteur et l'enquêteur-narrateur (qui n'en sait pas plus) plongés en aveugles dans une réalité sociale plus ou moins glauque, et, d'autre part, le roman à suspense, où chacun sait que le crime va se produire dans un avenir proche et que là est l'essentiel. La vogue de termes comme *noir* et comme *thriller*, utilisés par les éditeurs pour couvrir toutes sortes de marchandises policières, brouille considérablement les frontières. Faut-il le regretter et se battre pour maintenir ces distinctions ?

En fait, il s'agit de malentendus auxquels sont exposés tous les classements dépendant des traditions culturelles et des stratégies éditoriales dominantes ici ou là. De sorte que les classements génériques, certes utiles en ce qu'ils permettent d'ordonner au départ le discours critique, ne doivent pas être considérés, en raison de leur porosité, comme essentiels. Citons-en un, celui du site noirpolar, qui propose six catégories : « polar, fantastique, terreur, science-fiction, policier, thriller », en ajoutant prudemment une rubrique « divers »<sup>16</sup>. On conclura avec Yves Reuter à la fin de son étude sur le roman policier :

Il est loin d'être sûr, à notre sens, que ces trois « branches » [énigme, noir, suspense] aient toujours constitué et constitueront toujours l'ensemble « unifié » appelé roman policier. Premièrement, la tradition des énigmes, deuxièmement celle des aventures, troisièmement celle de l'angoisse et de la peur. Ce

---

16 <http://www.noirpolar.com> ; consulté le 09.10.2013.

genre protéiforme apparaît en fait comme la conjonction ponctuelle et instable de structures à effets distincts <sup>17</sup>.

### *Le polar africain*

Il n'était guère possible d'intituler cette contribution « le polar noir » puisque, comme on vient de le dire, les deux termes fonctionnent dans une large interférence substitutive en contexte français. De surcroît, s'agissant du domaine dit africain, l'emploi de « noir » racialisait la définition du corpus de manière dangereuse en excluant les écrivains africains blancs, voire métis. Fallait-il alors recourir au critère linguistique par une double adjectivation : « Le polar africain francophone », quitte à le faire suivre d'une seconde catégorie : « Le polar africain anglophone », que suivraient d'autres à base linguistique ? Cet article est principalement axé sur le champ francophone par la langue dans laquelle il est écrit, mais nous nous refusons d'entrer dans une logique de classement à base linguistique. Cela pour deux raisons principales.

La première raison découle de l'importance accordée au point de vue du lecteur. Davantage sans aucun doute que le lecteur lettré de poésie ou de fiction littéraire, le lecteur de roman policier n'est guère sensible à la question de la traduction, il tend à mettre sur le même plan un polar écrit en français et un polar traduit en français. Il les trouve d'ailleurs sur les mêmes rayonnages des librairies. D'autant que le roman noir américain a depuis longtemps pratiqué cette mimésis du parler quotidien et que la nouveauté scandaleuse de l'intrusion du « français des cités » n'était sensible qu'au lecteur lettré. Pour le lecteur francophone non-lettré, la parlure des romans anglophones traduits ou des francophones ne se différencie guère. L'idéologie du génie de la langue est certes forte dans l'espace francophone, mais elle n'est le fait que des intellectuels et des écrivains « francophonistes » qui accordent une prééminence à la langue française comme le faisait Rivarol à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans son *Discours sur l'uni-*

---

17 REUTER (Y.), *Le Roman policier*, op.cit., p. 112.

*versalité de la langue française*. Ces temps sont en passe d'être révolus et si l'on se met du côté du lecteur, il n'y a aucune raison de cloisonner linguistiquement les productions policières.

La seconde raison est liée à l'objectif que se donne cette contribution : informer, certes, mais en amont, susciter l'intérêt en montrant que le polar, contrairement à des stéréotypes tenaces qui le considèrent comme un genre paralittéraire ne véhiculant que des clichés conservateurs, est au contraire aujourd'hui véritablement moderne, en raison de son orientation néo-réaliste, tourné vers la prise en compte des réalités culturelles, sociales et politiques. Il s'agissait également de montrer, dès lors, que le polar rend compte de ce que partagent aujourd'hui les habitants du continent africain, en utilisant certes comme vecteurs les langues de grande diffusion héritées de la colonisation, mais aussi (quoique les exemples n'en soient pas nombreux encore) les langues vivantes en Afrique, blanches, noires ou métissées. Il aurait donc été malvenu de réintroduire des partages d'origine coloniale dans une réalité culturelle postcoloniale. D'ailleurs, la pidginisation et la créolisation du français, de l'anglais et du portugais en Afrique sont des réalités que le polar prend naturellement en charge, de même que l'utilisation subtile de telle ou de telle langue en fonction des situations d'énonciation dans les pays multilingues africains. Les romans de Ngoye réinventent un français d'Afrique métissé à partir de celui qui est utilisé à Kinshasa<sup>18</sup>, ceux de Deon Meyer font comprendre pourquoi, quand et comment un personnage utilise l'anglais, l'*afrikaans*, le zoulou ou le *xhosa* en Afrique du Sud.

L'adjectif « africain » a donc semblé le plus pertinent mais deux interrogations lourdes que son emploi suscite ne peuvent être éludées. La première concerne les implications de l'emploi d'un terme géographique. La seconde tient à la définition même d'un auteur par un terme géographique senti comme identitaire.

---

18 Tout en l'inventant. Céline n'a cessé de répéter qu'il n'imitait pas le « français populaire », mais qu'il cherchait à restituer son pouvoir émotif.

### *L'Afrique comme représentation*

L'Afrique est un continent dont les limites géographiques sont assez claires, plus en tout cas que celles de l'Europe et de l'Asie, puisqu'il est presque partout entouré de mers et d'océans. Néanmoins son unité intérieure relève plus de l'utopie politique que de l'observation objective. Ceux qui s'autorisent encore à parler de « l'Africain » véhiculent des clichés hérités de la pensée colonialiste ou des utopies afrocentristes.

Une première partition est communément admise, qui distingue la zone arabo-musulmane (Maghreb, Mauritanie, Lybie, Égypte) d'une zone subsaharienne, qualifiée souvent d'Afrique noire. Ce partage laisse dans un statut incertain la grande île de Madagascar et ne va pas sans incertitudes pour des pays comme le Soudan ou l'Éthiopie. Son application mécanique procède de l'*a priori* selon lequel les cultures de l'un et l'autre ensemble ne partagent aucune valeur culturelle commune, alors que l'esprit de cet article repose sur l'hypothèse qu'aussi bien l'histoire récente (colonisation et décolonisation) que l'évolution politique et sociale contemporaine (dictatures et régimes autoritaires, émigration, corruption, et drogue) ont créé dans toute l'Afrique des situations comparables et que, peut-être, ce qui se passe dans des mégalo-poles comme Le Caire, Lagos, Kinshasa ou Johannesburg intéresse également tous les auteurs de « polar africain ». D'où l'idée qu'il faudrait, idéalement, inclure les littératures policières du nord et du sud dans un même dossier africain et accompagner la présentation du polar subsaharien d'informations au sujet, d'une part, des polars marocain, algérien et tunisien, d'autre part, des écrits policiers égyptiens et soudanais. Ce programme n'a pas pu être accompli par manque de temps et de compétence. Il demande donc à être repris, complété et poursuivi, mais cela n'empêche pas de présenter dès maintenant une contribution sur le polar africain qui couvre la très vaste zone subsaharienne sans considération pour les frontières linguistiques ou nationales héritées de la colonisation ni pour de supposées spécificités qui caractériseraient l'Afrique de l'Ouest, de l'Est, du Centre et du Sud. L'étude des polars issus de cette immense zone permet déjà de voir quels sont les traits

communs et quels sont les traits différentiels de cette Afrique subsaharienne, et de progresser vers une cartographie interne de l'Afrique qui soit affranchie des compartimentages issus des partages nationaux imposés par les Européens à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

### *Être un écrivain africain ?*

Si les dictionnaires se donnent pour règle de définir un écrivain par son appartenance nationale – écrivain français, anglais, russe, etc. –, ils n'ont pas pour habitude de parler d'un écrivain « africain », « européen » ou « asiatique ». Les mêmes dictionnaires complètent la première indication en faisant suivre l'appartenance nationale d'une indication d'appartenance linguistique : Wole Soyinka est présenté comme écrivain nigérian d'expression anglaise, Semprun comme écrivain espagnol d'expression principalement française, Brink comme écrivain sud-africain d'expression afrikaans et anglaise, Kateb Yacine comme écrivain algérien d'expression française, etc. Ces définitions sont communément acceptées comme les plus objectives. Peut-on, dans ces conditions, parler d'écrivain ou d'auteur « africain », comme nous l'avons fait dans le dossier en le subdivisant en trois parties (auteurs africains de polars écrits en français, auteurs africains de polars traduits en français, polars écrits en français par des écrivains africains) ? Qu'est-ce qu'un écrivain « africain » ? Un écrivain « africain » se définit-il seulement par la couleur de sa peau ?

Non, si l'on tient compte du choix premier du critère géographique : l'Afrique n'est pas peuplée uniquement de populations noires de peau ou se considérant comme telles et, à l'inverse, des personnes noires de peau ou considérées comme telles ne se pensent pas comme « africaines ». On doit alors s'affronter, encore et toujours, à la négritude. Un écrivain « africain » serait-il un écrivain « nègre » ?

Non, si c'est dans le sens spiritualiste et primitiviste que Senghor a donné à ce terme. Oui, peut-être, si c'est dans le sens existentiel que Césaire lui a donné et que Célestin Monga a reformulé et élargi

ainsi : « La négritude, donc, comme mise en exergue d'une expérience de vie propre à des peuples disséminés à travers l'Afrique, les Caraïbes, l'Amérique et l'Europe » ; comme le monde a considérablement évolué depuis un demi-siècle, cette négritude ne peut plus être pensée dans le seul cadre racial et anticolonial :

Les Africains d'aujourd'hui sont souvent des citoyens du monde [...]. La négritude comme philosophie de vie ne saurait être aujourd'hui ce qu'elle était hier [...]. L'imbrication de l'ici et de l'ailleurs dans chacun de nous est un fait indéniable, mais elle ne s'opère pas avec la même intensité partout et ses résultats ne sont pas uniformes [...]. Je me définis donc comme citoyen du monde certes, mais africain malgré tout <sup>19</sup>.

C'est dans cet esprit qu'on parle d'écrivain ou d'auteur « africain » dans ce dossier, sans s'accrocher à des critères de couleur de peau, de lieu de naissance, d'appartenance nationale par sa carte d'identité, de lieu et mode de vie, de langue d'expression. Ceci, dans l'idée qu'au bout du compte, ce ne sont pas les critères qui définissent tel ou tel comme individu qui importent, mais les raisons qui font de lui un sujet observant, pensant et écrivant. La critique a abandonné l'adjectif composé « négro-africain » parce qu'il était impossible, malgré toutes les précautions de langage prises, de décharger le premier élément « négro- » de ses connotations raciales et racistes, et elle l'a remplacé, aux États-Unis, par l'adjectif composé « africain-américain ». Un tel mode de composition exprimerait assurément mieux la double appartenance d'un auteur/écrivain de polars, comme ceux dont nous avons parlé. Ils sont d'abord des écrivains africains en ce qu'ils ont parlé à partir de « l'expérience de vie », vécue ou revécue, historique ou culturelle, « propre à des peuples disséminés à travers l'Afrique, les Caraïbes, l'Amérique et l'Europe », pour reprendre les termes de Monga cités ci-dessus. Ce qui permet de parler d'écrivains africains-américains, africains-caribéens, africains-européens (déclinables en franco-africain, anglo-africain, hispano-africain etc.) ? Comment dire d'un seul mot la double qualification, locale et expérientielle, dont nous avons parlé ? Il faudrait parler

---

19 MONGA (C.), *Nihilisme et négritude. Les arts de vivre en Afrique*. Paris : PUF, coll. Perspectives critiques, 2009, 262 p. ; p. 33-37.

d'écrivains africains-africains en déclinant le second terme en africain-sénégalais (mais le Sénégal et le Mali ne forment-ils pas un ensemble historico-culturel ?), africain-congolais (mais il y a deux Congos !), africains-sud-africains (mais l'Afrique du Sud est à la fois une nation et une zone du continent africain !) ; bref, il faut jeter l'éponge, la tâche est lexicalement impossible en langue française <sup>20</sup>, comme sans doute dans toute langue. La vie excède la langue. Voilà pourquoi on s'est contenté du terme « africain », sans l'assortir de toutes sortes de spécifications, dans l'idée que les lecteurs le lèsteraient eux-mêmes.

---

20 Comme l'avait malicieusement pointé Jean Tardieu qui proposait, dans les « Petits problèmes et travaux pratiques », la tâche suivante : « Trouvez un seul verbe pour signifier l'acte qui consiste à boire un verre de vin blanc avec un camarade bourguignon, au café des Deux-Magots, vers six heures, un jour de pluie, en parlant de la non-signification du monde, sachant que vous venez de rencontrer votre ancien professeur de chimie et qu'à côté de vous une jeune femme dit à sa voisine : "Je lui en ai fait voir de toutes les couleurs, tu sais !" » (*Le Professeur Froeppel*. Nouvelle éd. revue et augmentée. Paris : Gallimard, 1978, 191 p. ; p. 159).





Sylvère MBONDOBARI  
(Université Omar Bongo / Université de la Sarre)

Bernard DE MEYER (Université du KwaZulu-Natal)

## **POLARS D'AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE : INFLUENCES ET CONFLUENCES**

Cette étude porte sur l'émergence et le positionnement du polar d'Afrique francophone et sur sa reconnaissance dans le « système littéraire francophone »<sup>1</sup>. Version « noire », parce que pessimiste et violente, du récit d'enquête policière, le polar explore comme lui les zones criminelles et criminogènes de la société, mais, proche en cela du *thriller*, il se confronte à de plus graves désordres, dont il n'espère pas triompher. Notre réflexion s'appuie sur l'intérêt croissant, tant au niveau éditorial qu'au niveau critique, pour la production africaine dans ce secteur du « roman noir ».

Cet intérêt s'est traduit, ces dernières décennies, par la publication de près d'une trentaine de romans. Un tel chiffre peut sembler dérisoire par rapport à la totalité des romans africains d'expression française ; il marque néanmoins une évolution significative, qu'il faut situer dans un plus large contexte. Cette émergence se situe en effet à un moment où le genre du « roman noir » a commencé à se diver-

---

1 Suite à l'apport théorique de Pierre Halen, nous estimons que la notion de *système* est plus adaptée que celle de *champ*, pour parler du « domaine littéraire francophone comme ensemble ». Voir HALEN (P.), « Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora : réussir le jeu de l'oie avec Pie Tshibanda », dans WA KABWE SEGATTI (D.) et HALEN (P.), éd., *Du nègre Bambara au Négropolitain. Les littératures africaines en contexte transculturel*. Metz : Centre de recherches « Écritures », coll. Littératures des mondes contemporains, série Afriques, n°4, 2008, 331 p. ; p. 93-113 ; p. 98.

sifier en Europe et aux États-Unis, attirant des auteurs dont la renommée était déjà bien établie en dehors du genre. Le même phénomène se produit en Afrique, illustré par l'intérêt que certains écrivains déjà reconnus, tels que Mongo Beti, Alain Mabanckou, ou encore Théo Ananissoh ont témoigné et témoignent encore au monde du « roman noir ». Par ailleurs, certaines œuvres comme *Le Paradis du Nord* (1996) de J.R. Essomba, qui, avec beaucoup de suspense et une violence à peine voilée, retrace l'itinéraire tragique de deux jeunes Africains, Joël Kondock (Jojo) et Charles Bitomo (Charlie), lancés à travers une filière d'immigration clandestine à la conquête de la forteresse Europe, relèvent à leur manière du roman noir. Enfin, on signalera l'attribution de deux prix littéraires majeurs à l'un de ces romans : *L'Archer bassari* (1984) de Sounkalo M. Keita s'est vu décerner le Grand Prix du Syndicat des journalistes et écrivains français et le Grand Prix Littéraire de l'Afrique noire en 1985. Le même Grand Prix Littéraire de l'Afrique noire, décerné l'année suivante au roman *Cannibale* de Bolya Baenga, – roman « noir », lui aussi, plus que policier –, a constitué un autre point de repère. De ce point de vue, il est plus que nécessaire de dresser un bilan à propos de l'écriture et de l'édition du roman policier africain, au sens large, dont l'avenir s'annonce prometteur.

Ambroise Kom a été l'un des premiers, en 1999, à exprimer l'intérêt de la critique pour ce qu'il appelle « L'avènement du polar »<sup>2</sup>. Suite à la parution, en 1998, des œuvres de certains auteurs comme Bolya Baenga, Achille Ngoye ou encore Moussa Konaté, Kom met le doigt sur le fait que « si l'on tient à une définition *stricto sensu* du roman policier, aucun des textes [...] ne répond aux critères généraux du roman policier ». Mais s'ils ne sont pas certainement policiers, ils sont à coup sûr « noirs », ayant « comme arrière-plan des régimes politiques et une actualité sociale qui se caractérisent par des violences multiformes »<sup>3</sup>.

---

2 KOM (A.), « Littérature africaine. L'avènement du polar », *Notre Librairie*, n° 136, janvier-avril 1999, p. 16-25.

3 KOM (A.), « Littérature africaine. L'avènement du polar », *art. cit.*, p. 16, 25.

Ce premier survol a été récemment complété par un numéro de la revue *Francofonía*, de l'Université de Cádiz, consacré au *Polar francophone*<sup>4</sup>. Quant à nous, notre propos s'attachera, d'une part, à mettre en évidence, dans la diversité des œuvres concernées, ce qui nous paraît le plus représentatif du polar francophone d'Afrique subsaharienne ; notre interrogation, d'autre part, portera également sur les facteurs qui ont permis son entrée, apparemment assez aisée, dans la prestigieuse « Série noire » de Gallimard et dans d'autres collections semblables.

Notre réflexion s'articule dès lors autour de plusieurs interrogations. L'intérêt croissant et le crédit accordés au polar de l'Afrique francophone sont-ils simplement dus à un effet de mode, ou bien expriment-ils une sensibilité particulière pour les thèmes liés à l'Afrique ? Développe-t-il un discours spécifique ou s'agit-il simplement du résultat d'une stratégie de positionnement dans le système littéraire francophone ? Nous avons cherché les réponses à ces questions en nous intéressant tour à tour au parcours de certains écrivains, aux thèmes qu'ils abordent ainsi qu'à la poétique du polar qui s'affirme progressivement chez des auteurs comme Bolya Baenga ou Achille Ngoye.

### Émergence d'un polar africain

Selon A. Kom, c'est au début des années 1980 que les termes de *roman policier* furent employés pour la première fois pour désigner une œuvre particulière de la littérature africaine<sup>5</sup>. Il s'agit des romans *L'Archer bassari* (1984) de l'écrivain et journaliste sénégalais Modibo Sounkalo Keita et de la première édition du roman *La Vie en spirale* d'Abasse Ndione, publiée la même année. Ce n'est que vers la fin des années 1990 que le nombre des œuvres concernées va considé-

---

4 BOIDARD BOISSON (Cr.), dir., *Le Polar francophone*. [N° spécial de] *Francofonía*, (Universidad de Cádiz), n°16, 2007, 270 p. ; voir notre recension dans *Études Littéraires Africaines*, n°26, 2008, p. 89-91.

5 KOM (A.), « Littérature africaine. L'avènement du polar », *art. cit.*, p. 16.

blement augmenter, avec un pic en 2002 (sept titres). En ce sens, l'écriture du polar en Afrique francophone est un phénomène culturel et littéraire relativement récent, qui participe d'une profonde diversification de la production littéraire africaine.

Dans la mesure où le polar est l'héritier du roman policier, il est aussi l'expression d'une modernité dont le visage évolue en même temps que le genre <sup>6</sup>. Le récit policier ainsi que ses diverses réalisations sous-génériques (roman noir, *thriller*, roman d'espionnage, etc.) en Afrique sont à situer dans une double perspective historique. D'une part, le roman africain est étroitement lié à l'évolution du roman d'expression française, auquel des générations d'Africains ont été confrontées dès la période coloniale, essentiellement sous l'influence de l'école française <sup>7</sup>. D'autre part, il s'inscrit dans l'histoire sociopolitique du continent avec tout ce que cela suppose de changements parfois radicaux. Cette double histoire fait regretter que les commentateurs ne fassent que peu de place à la complexité de ces différentes sources d'inspiration du polar africain ; ils ne font guère honneur à l'ampleur et à la variété des influences, se limitant généralement à en signaler les sources occidentales. Or, si le roman policier francophone d'Afrique s'inscrit bien dans la tradition, essentiellement anglo-saxonne et française en ce cas, de son cousin occidental, il n'en demeure pas moins également le produit d'une réalité spécifique, qui est faite aussi d'autres influences.

---

6 Jacques Dubois, s'inspirant de l'analyse de Philippe Hamon, montre que la formation du genre policier en Europe correspond à la modernité : « la modernité a été très tôt le lieu d'une intense activité générique. Chaque courant, chaque auteur y allait de sa remise en cause des codes existants. Paradoxalement, cette effervescence créatrice a peu fixé ou défini de genres nouveaux, susceptibles de reproduction. Deux seulement semblent émerger dans nos représentations : le poème de type symboliste [...] et précisément le roman policier » – DUBOIS (J.), *Le Roman policier ou la modernité* [1992]. Paris : Armand Colin, coll. Le texte à l'œuvre, 2005, 235 p. ; p. 49.

7 Cf. LÜSEBRINK (H.-J.), *La Conquête de l'espace public colonial. Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque coloniale (1900-1960)*. Frankfurt/Main : IKO Verlag, Studien zu den frankophonen Literaturen ausserhalb Europas, Bd. 7, 2003, 272 p.

L'étude du « travail de la citation »<sup>8</sup> dans un roman noir tel que *Cannibale* de Bolya Baenga montre ainsi des sources d'inspiration plus complexes qu'il n'apparaît de prime abord ; dans sa pertinente analyse, intitulée « L'Écriture en liberté : *Cannibale* de Bolya et *L'Instant d'un soupir* de Emongo »<sup>9</sup>, Georges Ngal précise ainsi que « *Le Nègre du Narcisse* (1897) qui annonce *Cœur des ténèbres* (1902) dont un extrait figure comme épigraphe, indique une parenté certaine avec *Cannibale* : monde du triomphe de la violence et de l'irrationalité où "l'humanité est mort-née, victime d'une malédiction ou punie pour le péché originel. À moins que ce soit une fatalité" »<sup>10</sup>. Au-delà de cette filiation avec le discours littéraire colonial, du moins avec certains de ses aspects, il apparaît une autre parenté, pour ainsi dire interne, avec le roman africain francophone des années 1980. « Par certains côtés, écrit Ngal, la fable rappelle *La Vie et demie* et *L'État honteux* de Sony Labou Tansi, auquel *Cannibale* s'apparente par le côté ubuesque et bouffon »<sup>11</sup>. Dans le même ordre d'idées, Bernard De Meyer a souligné la dette d'Aïda Mady Diallo envers ses aînées, Mariama Bâ et Ken Bugul principalement, et comment, par l'utilisation du palimpseste, elle se positionne envers la littérature féminine africaine d'expression française<sup>12</sup>. Par ailleurs, né au milieu des années 1980, le roman policier francophone d'Afrique noire va également largement s'inspirer d'une esthétique du carnavalesque, importée de l'Amérique latine (Garcia Marquez, Roa Bastos, Alejo

---

8 Cf. COMPAGNON (A.), *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979, 407 p.

9 NGAL (G.), « L'écriture en liberté : *Cannibale* de Bolya et *L'Instant d'un soupir* de Emongo », dans HALEN (P.) et RIESZ (J.), éd., *Littérature du Congo-Zaïre*. Amsterdam / Atlanta : Rodopi, 1995, p. 283-290. Lire également SPLETH (J.), « Sexualité et discours politique dans le roman zaïrois : l'exemple de *Cannibale*, par Bolya Baenga », dans *idem*, p. 291-302.

10 NGAL (G.), « L'écriture en liberté... », *art. cit.*, p. 286.

11 NGAL (G.), « L'écriture en liberté... », *art. cit.*, p. 285.

12 DE MEYER (B.). « *Kouty, Mémoire de sang* d'Aïda Mady Diallo ou le polar à l'africaine », dans BEKKAT (A.), BERERHI (A.) et LEBDAI (B.), *Littératures africaines au XXI<sup>e</sup> siècle : sortir du postcolonial ?* Blida : Ed. du Tell, 2007, p. 187-197.

Carpentier), qui se caractérise par la bouffonnerie, les fantaisies, le grotesque, le burlesque et l'ubuesque<sup>13</sup>.

La modernité se manifeste ainsi à la fois dans le métissage de la littérature africaine, qui montre une ouverture importante et assumée aux influences d'autres littératures et sphères culturelles, comme l'Amérique latine ou l'Europe, et dans une écriture de la discontinuité, prise en charge par un texte éclaté et un discours redoublé et disséminé. Selon Charles Bonn, cette littérature se sépare progressivement de sa scénographie initiale, qui jusque-là était essentiellement coloniale, en recourant à

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 dominante<sup>14</sup>.

Ce changement de scénographie et l'adéquation avec un horizon d'attente marqué par les questions de violence politique, d'exil et d'immigration vont être propices au développement du polar africain. Ce genre s'accommode ainsi à merveille de la société contemporaine ; certes, il visitera tout spécialement divers lieux particulièrement liés à l'immigration de la diaspora africaine qu'il s'agit de reconstituer par la fiction, mais il n'en éveillera pas moins de nombreuses consonances chez des lecteurs habitués à d'autres traditions littéraires.

---

13 Cf. NGAL (G.), « L'écriture en liberté... », *art. cit.*, p. 287.

14 BONN (Ch.), « Petit historique d'une réception mouvementée : du "postcolonial" au post-moderne ? », avril 2002, consultable sur : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/2002Trieste.htm>

## La politique éditoriale

Les ouvrages paralittéraires ne sont pas simplement définis par leur contenu ou leur forme, mais ils reçoivent leur attribut générique de la collection dans laquelle ils paraissent. Les séries dites « noires » hébergent ainsi les polars, dans le sens large du terme.

La collection « Polars noirs » a été créée en 1984 chez L'Harmattan, mais elle ne compte que trois titres, tous publiés dans les deux années qui ont suivi la publication de *Traite au Zaïre*. Elle a certainement joué un rôle d'émulation et d'entraînement, mais la suite se passe chez d'autres éditeurs : même le second tome du roman de Nzau n'est pas publié à L'Harmattan. Karthala publie avec un certain succès *L'Archer bassari* en 1984 également, mais cet éditeur africaniste n'a pas pu ou n'a pas voulu transformer cet essai sous la forme d'une collection *ad hoc*. Pour assister à l'entrée des auteurs africains de polar dans les collections reconnues, il faut attendre une dizaine d'années : 1995 pour *Les Trafiqueurs* de Lucio Mad dans « La Noire » chez Gallimard, 1996 pour les deux premiers livres d'Achille Ngoye publiés dans la « Série noire », 1998 pour l'édition en un seul volume, dans cette même collection, des deux tomes de *La Vie en spirale* d'Abasse Ndione, déjà parus auparavant à Dakar, et pour le premier polar de Bolya Baenga. Le double fait marquant est que ces auteurs tournent ainsi le dos aux éditeurs de la Métropole spécialisés dans l'édition d'ouvrages africains, et que les éditeurs non africanistes se sont mis à chasser sur les terres des premiers, qui n'ont pas eu les moyens de les concurrencer sérieusement : la création de la collection « Continents noirs », en 2000, va encore les priver davantage de leur vivier.

Quoi qu'il en soit, les polars d'Afrique francophone sortent ainsi de la périphérie, à un moment où l'on observe l'essoufflement du genre en France et où, d'une manière générale, « la ville cède le pas à la périphérie »<sup>15</sup>. Le genre semblait hésitant, miné par des répétitions

---

15 DELOUX (J.-P.), « Après mai 1981. En ordre dispersé », *Magazine littéraire*, Hors-série, n°17 (*Le Polar d'Edgar Poe à James Elroy*), juillet-août 2009, 106 p. ; p. 66-67 ; p. 66.

incessantes, et du sang neuf était nécessaire. Il faut sans doute situer cela aussi dans un cadre bien plus large : se développe en effet, durant la même période, le mouvement qui s'est créé autour de Michel Le Bris et de son festival *Étonnants voyageurs*, dont la première édition, à Saint-Malo, date de 1990 ; ses efforts ont eu le mérite de « désclérouter » l'institution littéraire française, la confrontant à de nouvelles écritures et de nouvelles origines géographiques, l'Afrique y prenant une part de plus en plus importante au fil des années.

Les collections comme les éditeurs sont des lieux de légitimation très hiérarchisés. Une forme de consécration suprême, pour l'auteur de polar, est de pouvoir entrer chez Gallimard, dans la fameuse « Série noire ». Outre Ngoye, qui a publié trois de ses romans dans la prestigieuse collection entre 1996 et 2001, seuls Abasse Ndione et Bolya en 1998 ainsi que Moussa Konaté et Aïda Mady Diallo en 2002 ont réussi à se faire une place dans la série. Le cas de Diallo peut paraître surprenant, s'agissant d'un premier roman qui avait traîné durant des années dans les tiroirs des Éditions du Figuier à Bamako sans être publié. C'est une rencontre fortuite avec Patrick Raynal, qui dirigeait à l'époque la collection « Série noire », lors de son passage dans la capitale malienne pour le Festival *Étonnants voyageurs*, mais aussi le fait que l'auteur est une femme, qui ont permis son intégration à la maison parisienne<sup>16</sup>. On voit que la connexion dont nous parlions, avec le mouvement qui va conduire au manifeste « Pour une littérature-monde » en 2007, est aussi une relation concrète.

On note également que ces collections vont rééditer les premiers polars africains qui avaient d'abord été publiés, dans des conditions difficiles, sur le continent : au départ, il s'agissait souvent d'auto-éditions. C'est le cas de *L'Assassin du Banconi* de Moussa Konaté. L'auteur explique la difficulté qu'il y avait, au début des années 1990, à publier du polar en Afrique :

---

16 Pour une analyse plus détaillée du rapport entre Aïda Mady Diallo et l'édition, lire : DE MEYER (B.), « *Kouty, Mémoire de sang* d'Aïda Mady Diallo ou le polar à l'africaine », *art. cit.*

J'en avais conçu moi-même la couverture [...]. Malgré l'impression artisanale, il s'est mieux vendu que tous mes autres romans ! Le deuxième a suivi très vite et connu un beau succès. J'explique cela par le fait que la littérature africaine ne s'est jamais voulue populaire. À part chez les NEI [Nouvelles Éditions Ivoiriennes] qui ont une collection de romans à l'eau de rose, les auteurs africains écrivent pour une élite. Or il existe un public populaire qui ne cherche qu'à lire et à se divertir : le polar va à la rencontre de ce lectorat <sup>17</sup>.

Les grandes maisons d'éditions parisiennes ont rapidement compris l'intérêt financier de publier du polar africain. L'apparition du *Serpent à Plumes* en 1993 et la création de la collection « *Serpent noir* » cinq ans plus tard offrent ensuite de nouveaux débouchés aux auteurs en mal d'éditeur. Le but avoué de cette maison était d'ouvrir les horizons en publiant des traductions et des ouvrages d'auteurs provenant des quatre coins du monde. Cette volonté d'ouverture, qui n'est pas sans rapport avec l'esprit qui anime les « *Étonnants voyageurs* », se retrouve en particulier dans la collection « *Le Serpent noir* », et l'on sait combien l'épithète *noir* peut être ambigu dans la publication, en particulier d'auteurs subsahariens.

Grâce à leur publication dans ces collections, les auteurs sortent de leurs champs locaux respectifs pour se faire connaître par un public plus large. Ils intègrent, et nous reprenons ici l'approche de Pierre Halen <sup>18</sup>, deux sous-champs, dont chacun a ses propres règles. D'un côté, ces romans appartiennent à la littérature négro-africaine, et en l'occurrence à la partie de cette littérature qui constitue l'« *Afrique-sur-Seine* » : elle est proposée au public dans des rayons de librairie séparés, ou encore chez des bouquinistes spécialisés, mais aussi par un discours critique spécifique. De l'autre côté, ils intègrent, à partir du champ français, le système littéraire francophone, qui a sa propre histoire et sa propre critique, en évolution constante notamment quant à la gestion des rapports entre littérature franco-française et littérature marquée par les « *Suds* ». Le défi serait d'analyser ces ouvrages dans une double perspective.

---

17 MARSAUD (O.), « Les auteurs africains se mettent au noir », *Jeune Afrique L'intelligent*, n°2297 (du 15 au 22 janvier 2005), p. 75-76 ; p. 75.

18 HALÉN (P.), « Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora », *art. cit.*, p. 97.

Décrivant cette période, J.-P. Deloux explique : « Le polar demande un certain regard dû à une certaine expérience de la vie, à une certaine réalité. C'est avant tout une question d'expérience et de regard porté sur le monde : les mots viennent alors, naturellement »<sup>19</sup>. De ce point de vue, le roman noir d'Afrique apporte un autre ton, d'autres images, une langue qui épouse un imaginaire spécifique et surtout des thématiques qui réorientent le regard occidental vers d'autres horizons. Dans cette évolution, des œuvres comme *L'Archer Bassari* de Soukalo Keita, *Agence Black Mafoussa* de Ngoye, ou encore *La Polyandre* de Bolya marquent une étape significative dans la diversification de la littérature africaine, mais tout autant dans la diversification des catalogues des éditeurs français.

### Spécificités esthétiques et thématiques

Ce succès relativement rapide du polar africain s'explique, du moins en partie, par son apport esthétique et thématique. Fondé sur une dynamique de dévoilement de ce que cache l'apparent ordre social, le genre a pour vocation de mettre au jour le chaos socio-politique et de le représenter dans sa brutalité quotidienne. Et en effet, les œuvres de Bolya, de Ngoye ou de Soukalo Keita ne sont pas policières uniquement par l'intrigue, le style narratif, la peinture des rapports humains, ou encore la psychologie des personnages. Tout l'intérêt du polar d'Afrique francophone réside dans un fin dosage entre création littéraire et dévoilement politique. La présentation du crime, qui se fait à partir d'une esthétique de l'abject<sup>20</sup>, va de pair avec la critique du système politique en France et en Afrique.

---

19 DELOUX (J.-P.), « Après mai 1981. En ordre dispersé », *art. cit.*, p. 66.

20 Il faut entendre « abject » dans le sens que lui donne Julia Kristeva lorsqu'elle écrit : « À y regarder de près, toute littérature est probablement une version de cette apocalypse qui me paraît s'enraciner, quelles qu'en soient les conditions socio-historiques, dans la frontière fragile ("*borderline*") où les identités (sujet / objet, etc.) ne sont pas ou ne sont qu'à peine – doubles, floues, hétérogènes, animales, métamorphosées, altérées, abjectes » – KRISTEVA (J.), *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, coll. Tel Quel, 1980, 247 p. ; p. 245.

On le voit bien, l'entrée du roman policier de l'Afrique noire dans le champ littéraire francophone a été préparée par l'évolution socio-politique, notamment la structure et le fonctionnement des partis uniques, une culture du rite et, sur un plan strictement littéraire, par certaines formes de l'imaginaire qui traversent la littérature africaine depuis les épopées jusqu'au roman des années 1980. Les épopées africaines, particulièrement celles de l'Afrique centrale, sont souvent le lieu où se déploie une violence fabuleuse, faite de sacrifices humains et d'orgies en tout genre <sup>21</sup>.

Le roman des années 1980, notamment les œuvres des Congolais Tchicaya U'Tamsi <sup>22</sup> et Sony Labou Tansi <sup>23</sup>, caractérisées par une double dimension fantastique et politique, ont largement préparé la voie à un roman policier qui met l'accent sur le corps, que celui-ci soit social, politique ou humain. Dans sa présentation de la postcolonie, au chapitre « Esthétique de la vulgarité », Achille Mbembe rappelle que le discours idéologique et l'imaginaire politique de cette époque accordaient une place particulière au corps :

Fêtes et réjouissances constituent, à cet égard, deux des modalités privilégiées par lesquelles [le commandement] s'exprime. Mais la langue de ses formes et de ses symboles, ce sont, avant tout, la bouche, le pénis et le ventre. Il faut cependant comprendre que, du point de vue de la gouvernabilité postcoloniale, il ne suffit pas d'actionner la bouche, le ventre ou le pénis ou de s'y référer pour produire automatiquement l'obscénité. La bouche, le ventre et le pénis dont traitent les actes verbaux et le rire populaire disent avant tout un aspect du monde, un rapport au temps, au jeu, au plaisir, à la mort. Bref, ils sont une prise de position sur l'existence humaine <sup>24</sup>.

Pour Mbembe, il existe un rapport étroit entre les parties du corps, l'organisation et le fonctionnement de l'État postcolonial, d'une part,

---

21 Nous pensons notamment à l'épopée *Olende*, que l'on rencontre au Gabon et au Congo-Brazzaville.

22 Cf. notamment : TCHICAYA U'Tamsi, *Les Méduses ou Les orties de mer*. Roman. Paris : Albin Michel, 1982, 265 p

23 Les échanges entre littérature et paralittérature ont lieu dans les deux sens : le roman policier peut emprunter à la littérature consacrée et vice versa.

24 MBEMBE (A.), *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala, coll. Les Afriques, 2005, 293 p. ; p. 146-147.

et les catégories de l'interprétation, d'autre part : « Tout rapport à la bouche, au ventre ou au pénis est, par conséquent, un discours sur le monde et sur la richesse, sa capture, sa reproduction et sa dissipation ; une façon de s'auto-interpréter, de négocier avec le monde et avec les forces qui le meuvent »<sup>25</sup>. Qui a lu Achille Ngoye, Bolya Baenga, Alain Mabanckou ou Keita Modibo Sounkalo ne peut qu'adhérer à cette analyse de Mbembe. Le roman policier de l'Afrique noire francophone se présente comme une sublimation esthétique de la réalité anthropologique, sociale et politique de l'Afrique contemporaine. C'est dire que la trajectoire du roman policier s'inscrit à sa manière – c'est-à-dire en ne cessant d'être une création littéraire – dans un rapport à la réalité, qu'il s'agisse de la réalité politique, avec ses atteintes aux libertés fondamentales et ses exécutions sommaires, ou de la réalité sociale et culturelle, faite entre autres de rites et de sociétés secrètes. Le roman policier, particulièrement le roman noir africain, s'inspire de cette réalité socio-politique complexe, dont il ne fait pas un simple enjeu esthétique mais bien davantage l'instrument d'une critique de la société africaine contemporaine. La réalité sur laquelle se fondent certaines péripéties du roman policier se retrouve souvent dans la presse locale, comme le montre cette mise en garde du quotidien national gabonais *L'Union*, écrite sur un ton cocasse :

TOUS ces corps qu'on retrouve ces jours-ci sur une plage, dans un buisson ou au milieu des travées d'un stade, ça doit interpellier les autorités. Moi, *Makaya*, je n'ai pas souvenir d'autant de morts suspectes en un laps de temps aussi court. Et quand certaines de ces dépouilles présentent des mutilations, il y a absolument urgence, quoi.

Connaissant les mœurs de notre Gabon d'abord-là, on est tenté d'en mettre certaines sur le compte du vote qui arrive-là. [...] Dans ces conditions, on est généralement prêt à tout pour accéder à ce à quoi on rêve. Ouais, être à la tête d'une mairie ou d'un conseil municipal, figurer dans le bureau de l'une ou de l'autre, ce n'est décidément pas rien. [...] Ne parlons pas des autres menus avantages !<sup>26</sup>

---

25 MBEMBE (A.), *De la postcolonie, op. cit.*, p. 147.

26 *L'Union Plus*, 29 février 2008.

L'horreur de ces crimes rituels qui, pour certains habitants des capitales africaines, sont tout sauf de la fiction, place ces récits policiers entre roman réaliste et roman fantastique. Mais comme l'indique Aurélien Masson, directeur de la « Série noire » chez Gallimard, la question fondamentale est aujourd'hui celle de savoir « comment raconter. [...] Le roman noir est fondamentalement un genre critique. Sa fonction est de déconstruire la réalité »<sup>27</sup>.

Par ce biais, la fameuse « Françafrique » devient une réalité fictionnelle qui n'est pas sans donner des frissons aux lecteurs. Les romans de Bolya sont ainsi truffés d'allusions ou de références précises à l'implication des plus hautes autorités françaises dans les trafics mafieux en Afrique, comme on peut le lire dans cet extrait :

L'inspecteur Robert Nègre, assis sur un banc du square, ne bougeait pas, comme s'il était indifférent à toute cette agitation. Il lisait *Libération*. Un article sur le trafic des mines anti-personnel entre la France et l'Angola semblait davantage le passionner que l'arrestation probable de Sangsexe<sup>28</sup>.

C'est justement cette position à mi-chemin entre le roman policier et le roman politique, caractéristique de la « Série noire », qui semble justifier l'entrée des œuvres d'Achille Ngoye dans cette prestigieuse série. Dans un entretien de 1968, Marcel Duhamel, le parrain de la collection, se situant par rapport au roman policier américain, affirmait que

C'est une critique de la société américaine, dans certains domaines, faite d'une façon très attrayante de dire la vérité puisqu'il s'agit d'histoires policières, dont la plupart étaient vraies. C'étaient en réalité des faits divers. Ce que j'aime par-dessus tout, c'est le fait divers plus ou moins romancé. Le roman partait toujours d'une réalité, on le sent bien, et quand c'est vécu, on y croit<sup>29</sup>.

Ce commentaire demeure d'actualité quarante ans plus tard. Le roman policier d'Afrique noire, dans ses formes les plus intéressantes

---

27 FAUCONNIER (B.), « Secrets de fabrique. Des machinations universelles », *Magazine Littéraire*, Hors-série, n°17, *op. cit.*, p. 82-86 ; p. 84.

28 BOLYA Baenga, *Les Cocus posthumes*. Paris : Le Serpent à Plumes, coll. Serpent Noir, 1998, 217 p. ; p. 167.

29 LOUIT (R.), « Marcel Duhamel. Le parrain de la Série Noire », *Magazine littéraire*, Hors série, n°17, *op. cit.*, p. 38-42 ; p. 40.

sur le plan esthétique, s'appuie lui aussi sur les faits divers en même temps qu'il laisse beaucoup de place à l'imaginaire « tropical », c'est-à-dire au crime politique, au crime rituel, au surnaturel, à l'immigration clandestine, etc. Alors qu'au cours des années 1970 et 1980, de plus en plus d'auteurs européens de polars situaient déjà au moins une partie de l'action en Afrique, terre considérée comme sauvage et peu contrôlée, il est logique que des auteurs africains, connaissant mieux le contexte socio-historique, aient repris le flambeau. Leur souci permanent est de deux ordres : intégrer cet imaginaire tropical dans le développement d'une aventure tout humaine et rapprocher recherche esthétique et critique sociopolitique. D'un autre côté, le genre policier d'Afrique noire s'inscrit dans ce processus observé au début du xx<sup>e</sup> siècle en Angleterre et aux États-Unis, qui consacre le passage du *Whodunit*, essentiellement fondé sur la recherche d'un coupable, au *Whydunit*, qui met l'accent sur l'élucidation des mobiles du crime ; ce passage est particulièrement sensible chez des auteurs comme Bolya Baenga, Achille Ngoye et Keita Modibo Sounkalo qui, dans leurs œuvres, livrent des informations anthropologiques, décrivent les contextes sociopolitiques et tissent des relations intertextuelles pour faciliter l'accès aux hypocultures des œuvres.

### **Le roman policier et son statut en Afrique francophone**

Un journaliste malien, cité par Olivia Marsaud dans un reportage sur le festival *Lire en fête au Mali*, relève que

cette année, les organisateurs ont choisi le thème du roman policier, car ce courant littéraire marche très fort, au Mali comme dans le reste du monde [...]. C'est un genre qui a longtemps été considéré ici comme mineur et sans intérêt pédagogique. La donne a changé. Des auteurs maliens s'y sont mis et le public suit !<sup>30</sup>

Quant au Congolais Achille Ngoye, il dit avoir :

toujours lu des polars [...]. Notamment des auteurs anglais des années 1960. Dans les années 1980, L'Harmattan a publié les premiers polars noirs. Je les ai

---

30 MARSAUD (O.), « Les auteurs africains se mettent au noir », *art. cit.*, p. 75.

lus sans m'imaginer que j'en écrirais moi-même...Et puis, à la fin des années 1990, un grand reporter du *Figaro* a sorti un livre de propagande sur Mobutu et mon pays. J'étais outré et j'ai décidé de rétablir la vérité. Je me suis dit que les essais économiques ou politiques n'étaient pas accessibles à tous les lecteurs, j'ai donc décidé d'écrire *Kin-la-joie*, *Kin-la-folie*... mon premier roman ! Avec le polar, j'avais une liberté de langage, et il n'y avait pas beaucoup d'auteurs africains sur le créneau. C'était pour moi une façon de parler de l'Afrique, et donc de moi-même<sup>31</sup>.

Trois remarques s'imposent par rapport à ce commentaire. Premièrement, il confirme le constat selon lequel le polar a pendant longtemps été vu comme un genre à éviter. En effet, la lecture de ces ouvrages, dans le groupe desquels on peut inclure les romans d'espionnage, n'était pas recommandée, car ils risquaient de pervertir les mœurs, se situant par ailleurs aux antipodes des préoccupations des Africains. Ils étaient donc fortement déconseillés par les enseignants au profit d'une lecture des classiques. Pourtant, ces « mauvais genres », aujourd'hui marqués par une forte hybridité, aussi bien dans le domaine occidental qu'africain, possède un intérêt littéraire certain ; en particulier, les références continues au genre lui-même, et pour les auteurs de l'Afrique francophone aux canons littéraires aussi bien occidentaux qu'africains, en font des exercices de style souvent fort complexes, n'ayant rien à envier aux romans dits traditionnels.

En deuxième lieu, il est nécessaire de questionner l'intérêt pédagogique du roman policier. Dès la publication des premiers polars africains, les analystes découvrent qu'au-delà du crime, le polar a un projet littéraire et respecte un certain *ethos*. Tout comme le roman africain contemporain, il se réfère aux réalités sociopolitiques de son temps et use souvent d'un ton virulent à leur égard. L'intérêt du genre est qu'il va au-delà d'une simple critique en exhibant l'indicible. Les récits dépassent la simple représentation des réalités sociopolitiques, et font preuve, comme en témoignent les œuvres d'Achille Ngoye et de Bolya Baenga, d'un travail stylistique certain. Dans la représen-

---

31 Achille Ngoye cité par MARSAUD (O.), « Les auteurs africains se mettent au noir », *art. cit.*, p. 75.

tation de certaines pratiques, tels l'assassinat, le viol, le trafic d'organes ou de cartes de séjour, ou encore les réseaux de la Françafrique, exposant les sombres réalités de l'Afrique et de la France contemporaines, le polar africain parvient à une esthétisation de l'horreur et de l'abject. Aussi dépasse-t-il largement les représentations des régimes africains proposées par Sassine, Kourouma et bien d'autres

Troisièmement se pose la question de la coïncidence entre le projet littéraire (thématique et poétique) et un horizon d'attente bien précis. Comment la littérature africaine peut-elle répondre aux attentes des couches moyennes et populaires, telle semble à l'évidence la question que les auteurs du polar se sont posée. Il faut investir des genres populaires, qui offrent une plus grande liberté de langage et plongent le lecteur dans les marges de la société. Moussa Konaté explique :

ce qui m'intéresse dans le polar, c'est sa technique [...]. En bâtissant l'intrigue, l'auteur se livre à un jeu intellectuel : il peut mener le lecteur là où il veut ! En plus, les polars me permettent de plonger dans des milieux sociaux dont mes autres romans ne parlent pas comme ceux du banditisme et de la drogue <sup>32</sup>.

## Conclusions

D'une part, le roman policier francophone d'Afrique introduit dans le champ littéraire français des éléments nouveaux. Il crée des personnages qui diffèrent sensiblement de ceux qui, jusque-là, peuplaient le roman policier occidental. Par ailleurs, certains espaces acquièrent une spécificité particulière, en l'occurrence les grandes métropoles africaines et les banlieues des capitales occidentales, notamment Paris et New York. Ces espaces, comme on peut le voir dans *Ballet noir à Château rouge* d'Achille Ngoye, sont marqués par des manières de vivre et de faire qui sont particulières à l'Afrique subsaharienne.

---

32 Moussa Konaté cité par MARSAUD (O.), « Les auteurs africains se mettent au noir », *art. cit.*, p. 75.

D'autre part, dans ce projet littéraire où il faut de montrer une culture et des hommes autres, le discours du roman policier francophone pratique ce qu'on a appelé la « tropicalisation » de la langue française, intégrant la langue des banlieues parisiennes et celle des « maquis » ivoiriens, et parvenant ainsi à produire une esthétique particulière, qui ne concerne pas uniquement la mise en scène de la violence et de l'obscène, mais affecte aussi la langue et l'imaginaire dans sa totalité.

Enfin, cette esthétique s'appuie à la fois sur un travail d'énonciation qui met en avant les toponymes, les patronymes et des topographies particulières, et sur un art de la construction qui suppose, chez l'auteur, une technique parfaite de la progression, un sens de la construction de l'énigme et du suspense, et enfin, *last but not least*, un art de suggérer un milieu et une atmosphère par quelques détails choisis et des images fortes. Ces qualités caractérisaient déjà *L'Archer Bassari* de Soukalo Modibo ; cet écrivain a fort habilement usé de son génie pour maintenir toutes les pistes ouvertes, insérant ici et là des éléments anthropologiques, politiques, sociologiques et criminels.





Pierre HALEN

Université de Lorraine <sup>1</sup>

**DES ÉNIGMES CRIMINELLES DANS LE CONTEXTE DE L'ÈRE COLONIALE  
FINISSANTE : UNE LECTURE POLICIÈRE DE *LA TERMITIÈRE* DE  
DANIEL GILLÈS**

Une histoire du polar africain gagne à ne pas négliger les œuvres « policières » de l'ère coloniale, même si leurs auteurs sont « blancs », et d'abord parce que ceux-ci font également partie, de fait au moins, de l'Histoire de l'Afrique, eux et leurs écrits, *a fortiori* lorsqu'ils prennent cette histoire pour objet. C'est ce que nous voudrions montrer ici par l'analyse d'un roman particulier : *La Termitière* de Daniel Gillès <sup>2</sup>, entre autres exemples possibles d'un corpus qui gagne à être mieux connu, dans la mesure où il éclaire l'histoire du genre d'une lumière toute particulière.

*La Termitière* se fait l'écho, à la fin des années 1950, des doutes qui affectent une vision essentiellement « colonialiste » des réalités, et singulièrement de problèmes qui concernent à la fois la domination politico-économique et la gestion des identités culturelles. C'est un roman pessimiste, ou à tout le moins inquiet, mais D. Gillès n'a pas perdu tout espoir dans le discours critique : c'est le sens de l'enquête policière qu'il imagine, en recourant à un genre littéraire qui s'énonce dans les termes d'une rationalité laïque à l'ambition universelle.

---

1 Écritures, EA 3943 / Université de Lorraine – F-57000 Metz. – *Senior Research Fellow, Faculty of Humanities, Johannesburg University.*

2 GILLÈS (Daniel), *La Termitière*. Roman. Paris : Gallimard, s.d. (achevé d'imprimer : février 1961 ; dépôt légal 3<sup>e</sup> trim. 1960), 281 p.

Sans nous attarder à d'autres aspects qui ont été développés ailleurs : lectures politiques de la mise en scène de la société coloniale finissante <sup>3</sup>, ou lecture théologique de ses personnages <sup>4</sup>, nous nous centrerons ici sur la dimension policière du récit, en rapport, notamment, avec la question de la diversité culturelle. Mais une brève mise en perspective historique du genre « policier » sera utile au départ.

### De l'historicité du modèle narratif « policier »

Quant au genre littéraire, *La Termitière* relève du roman réaliste, c'est-à-dire d'un modèle fondé sur l'hypothèse de la capacité du langage à représenter la réalité sociale, à la *figurer*, plutôt, en ambitionnant d'en révéler une vérité conforme à l'expérience d'une objectivité commune. D'où sa dimension critique, encore plus vive s'il se base sur le schéma narratif de l'enquête, comme c'est le cas dans le sous-genre « policier » qui est ici mis en œuvre. Mais si la description et l'analyse des réalités palpables figurent au programme du genre romanesque, *a fortiori* depuis le naturalisme, en revanche la figuration des réalités culturelles lui pose un problème, dès lors que ces réalités constituent des savoirs distincts, voire incompatibles avec sa croyance exclusive dans les vertus de l'approche critico-expérimentale.

Le roman réaliste peut certes enregistrer le *fait* de la diversité culturelle du monde, mais il ne peut la traiter qu'en fonction de sa

- 
- 3 Cf. PEPETELO Nginamau (Fidèle), « *La Termitière* de Daniel Gillès, une vision du Congo colonial », dans *Papier blanc, encre noire. Cent ans de littérature au Zaïre. Regards croisés*. [Éd.] Marc Quaghebeur [et alii]. Kinshasa : Centre Wallonie-Bruxelles, 1996, p. 103-116 ; QUAGHEBEUR (Marc), « Au carrefour des regards et des destins : *La Termitière* de Daniel Gillès », dans *L'Œil de l'autre*. [Éd.] Tshibola Kalengayi [et alii]. Bruxelles : AML ; Kinshasa : CELIBECO, coll. Congo-Meuse, n°2 et 3, 2000, 2 vol., vol. A, p. 253-313.
  - 4 Cf. HALEN (P.), « Notre-Dame de la décolonisation : à propos de *La Termitière* de Daniel Gillès », dans *La Vierge Marie dans la littérature française*. Éd. J.L. Benoît. Lyon : Jacques André, à par. 2014.

propre approche, et il cesserait d'ailleurs d'être lui-même, – pour verser dans le merveilleux ou le fantastique –, s'il cédait à la tentation d'accepter durablement une autre hypothèse. Quant au roman colonial, dont l'émergence coïncide avec l'âge d'or du naturalisme et du positivisme, il n'a pas de difficulté à représenter les cultures « autres », à condition de les décrire comme autres, précisément ; il en fait alors des manifestations qu'on peut qualifier de folkloriques, c'est-à-dire extérieures à sa propre organisation logique ; il le fait tantôt sur le mode exotique (pourvues ou non d'un marquage valorisant ou au contraire dévalorisant), tantôt en les présentant comme des survivances obsolètes : ce sont les traces d'un passé qui devrait être, en principe, facilement dépassé par la diffusion du modèle socio-culturel dont lui-même relève.

La notion d'*altérité* ayant servi à toutes sortes de propos dans le discours critique post(-)colonial, il faut s'entendre précisément au sujet de ce qu'il peut signifier. Est « autre », en un premier sens, ce qui relève d'une culture différente ; le roman colonial aussi bien que le roman post-colonial, voire postcolonial, est à cet égard un lieu de gestion de l'altérité culturelle, un lieu où elle est désignée et appréhendée de diverses façons. Le genre romanesque doit la digérer : la figurer de manière autant que possible documentée, ce qui signifie l'intégrer à ses savoirs, la *comprendre* dans le même monde que celui où lui-même s'énonce. Mais, partant, est « autre » aussi, en un second sens, ce qu'il doit éclairer : d'abord ce qui est, au départ, obscur, mystérieux ou seulement inconnu ; et ensuite ce qui, au fil des péripéties, résiste à cette appréhension connaissante, mais dont le roman doit finalement *avoir raison*, *a fortiori* dans sa variante policière. Les déductions concernant l'assassin, mais surtout la théorie construite par l'enquêteur au sujet de ses mobiles, sont deux opérations rationnelles qui ne supposent pas qu'il y ait nécessairement une altérité culturelle (*cf.* les œuvres d'Agatha Christie ou de Georges Simenon), mais qui s'y adaptent fort bien lorsqu'il y en a (dans les œuvres de Conan Doyle par exemple). Dans un roman colonial qui met en œuvre une enquête policière, les deux significations vont cependant pouvoir se superposer.

Une troisième acception peut, à l'occasion, apparaître : et si le réel n'était pas connaissable mais fondamentalement mystérieux ? et s'il résistait à l'entreprise prométhéenne de l'éclairer pour en permettre la domestication ? C'est, à propos de l'Afrique, la tentation conradianne et spiritualiste <sup>5</sup>, qui n'apparaît pas pour rien, en réaction au positivisme scientiste dominant, à l'époque du symbolisme. On comprend que cette interrogation fasse bon ménage avec la sensibilité anti-coloniale, avec laquelle cependant il ne faut pas la confondre, car elle s'exprime sur une autre scène que celle de la sensibilité métaphysique et de la concurrence entre scientisme et appréhension spirituelle du monde. Reste que le roman, comme genre voué à l'analyse des réalités objectivables (*physiques*, en cela), peut être attiré par cela même qu'il récuse et situe en dehors de lui (le *métaphysique*, en ce sens), et que, même, il combat le plus souvent très farouchement ; mais dès lors qu'il cède à cette attirance, comme cela lui arrive, il cesse aussi d'être le roman réaliste : il verse alors dans le fantastique, le merveilleux, le poétique, le magique même. Ce faisant, il peut à la fois jouer sur la valorisation d'une culture « autre » (première signification) et sur l'altérité métaphysique, cet horizon anthropologique nié, récusé, combattu par le réalisme romanesque, mais néanmoins toujours présent à ses frontières, qu'il contribue à définir.

Tout cela est exemplairement illustré par *Tintin au Congo*, ouvrage naïf qui présente bien des défauts et qu'on peut certes juger raciste, mais qui, s'il ne touchait pas à quelque chose d'essentiel de notre modernité globalisée, aurait depuis longtemps disparu de nos mémoires, ce qui n'est évidemment pas le cas, au contraire <sup>6</sup>. À la fois récit colonial et récit d'enquête policière, *Tintin au Congo* montre

- 
- 5 Cf. e.a. HALEN (P.), « Stanley et Conrad, paradigmes de deux traditions discursives sur l'Afrique centrale », dans *L'Œil de l'autre*. Ed. Tshibola Kalengayi, et alii. Bruxelles : Archives et Musée de la Littérature ; Kinshasa : Celibeco, 2000, 2 vol., 648 p. (= Congo-Meuse, n°2 et 3, 1998/1999) ; vol. A, p. 63-90.
- 6 Cf. HALEN (P.), « Tintin, paradigme du héros colonial belge ? », dans *Tintin, Hergé et la belgité*. Ed. Anna Soncini Fratta. Bologna : CLUEB, 1995, 302 p. ; p. 39-56 ; cf. [http://www.academia.edu/Documents/in/Tintin\\_au\\_Congo](http://www.academia.edu/Documents/in/Tintin_au_Congo)

narrativement la possibilité d'une éclaircie rationnelle du monde, et son opérabilité concrète. Contre le pessimisme conradien et sa tentation religieuse, il symbolise un certain état du discours commun, laïc et confiant dans le « Progrès », de même que l'ambivalence d'un paternalisme certes condescendant, mais au fond convaincu de la possibilité, pour les hommes de bonne volonté, de se *comprendre*. Trente ans plus tard, la décolonisation coïncide avec l'« ère du soupçon », du structuralisme et du relativisme culturel, du Nouveau Roman et de ce que Pascal Bruckner a appelé le « sanglot de l'homme blanc ». Pour Hergé et pour Tintin aussi (*Tintin et les Picaaros, Vol 714 pour Sidney*), les années 1960 seront le temps du doute et du retrait progressif du sujet enquêteur. Le flambeau des Lumières n'est certes pas éteint : il reste au fondement des sciences et des techniques, comme des pratiques commerciales, judiciaires, journalistiques et démocratiques ; mais il est pris tantôt dans des souffles violents, tantôt dans des nuées épaisses, si bien que sa capacité d'éclairer semble avoir diminué, *a fortiori* sa capacité à se communiquer à d'autres et à contribuer utilement au changement.

Ce rapide détour en terres hergéennes donne une certaine idée de ce qui est, parallèlement, l'évolution du « récit d'énigme criminelle »<sup>7</sup> vers le polar « noir », évolution qui ne se limite pas à un changement dans la manière ou le genre littéraire, mais qui s'insère dans le cadre global d'une histoire postcoloniale du monde, touchant la question fondamentale du « progrès », donc celle du « Sens » de l'Histoire. Un meurtre est-il un crime ? Si oui, en fonction de quelle Loi ? Y a-t-il une Loi universelle ? Y a-t-il un « représentant de la Loi » ? est-il accepté ? encouragé ? efficace ? quels sont ses rapports avec l'État ? Autant de questions qui mettent en jeu la manière dont toute fiction « policière » figure le monde, impliquant nécessairement une certaine idée de l'Histoire. Or, cette idée est elle-même historique, et c'est tout l'intérêt de relire un récit policier précisément daté du tournant des indépendances africaines, à partir de l'hypothèse que ce tournant a quelque chose à voir avec une évo-

---

7 Cf. LITS (Marc), *Le Roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège : CEFAL, coll. Paralittératures, n°4, 1993, 210 p.

lution dans la manière d'appréhender à la fois le crime et le sujet justicier, en rapport avec les notions alors en débat de « civilisation » et de « culture ».

### Du rifici dans la mine d'or

*La Termitière*, roman édité par Gallimard dans sa collection blanche, relève du genre réaliste ; ce n'est pas un « policier » au sens propre, et il n'a rien de paralittéraire, mais il déploie cependant un récit d'enquête criminelle, et à ce titre il pose la question de la vérité. Rédigé en 1956<sup>8</sup>, deux ans avant l'Exposition universelle de Bruxelles, tandis que nul n'envisage encore sérieusement une indépendance prochaine pour le Congo, « colonie modèle », il ne sort de presse cependant qu'en février 1961, après que cette indépendance est avérée ; à ce moment, Lumumba a été arrêté, l'ONU a dû intervenir et le pays est pour le moins secoué par les « événements ». Il y a donc quelque chose d'anachronique dans son propos, qui relève encore de ce nous avons appelé le « colonialisme de service »<sup>9</sup>, mais qui est écrit à un moment où celui-ci est en passe d'être récusé par l'Histoire.

Mais présentons rapidement la fiction. Dans sa strate romanesque, elle conte une brève histoire d'amour entre, d'une part, le personnage de Blommard, figure d'« ancien », ingénieur expérimenté responsable d'une mine d'or et mari délaissé par une épouse mal adaptée à la vie au Congo, et, d'autre part, la jeune Maritza qui, tout au contraire de Solange, l'épouse qui est repartie en Europe, revient

---

8 Une première version du roman, datée de 1956 et intitulée alors *La Termitière de Tisanga*, est conservée aux Archives du Royaume à Bruges.

9 Une variante des identités coloniales en concurrence ; cf. HALEN (P.), « *Le petit Belge avait vu grand* ». *Une littérature coloniale*. Bruxelles : Labor, coll. Archives du Futur, 1993, 397 p. ; p. 20. Marc Quaghebeur (« Au carrefour des regards... », *art. cit.*) développe à juste titre cet aspect non sans observer, dans le personnage de Maritza, un profil « africain » d'établissement local, qu'il faut rapporter, plus précisément, au couple qu'elle forme passagèrement avec Blommard.

avec plaisir en Afrique. À peine réunis par le roman, les amants devront pourtant se séparer, l'épouse réintégrant le foyer conjugal en même temps que les événements se précipitent vers le dénouement de l'enquête.

Un récit policier double cette aventure amoureuse. Tout commence par une affaire que les Européens du petit poste minier de Tisangu s'efforcent de ne pas ébruiter : deux jeunes travailleurs de la mine ont disparu. Rien de très exceptionnel dans ce fait divers, les ruptures de contrat étant fréquentes ; et cependant, Blommard éprouve quelque gêne, parce qu'il s'agit de deux jeunes gens qu'il avait punis la semaine précédente au motif qu'ils « avaient été impliqués dans un vol d'or » (p. 117). Sans rien apprendre de précis, les Blancs sentent par ailleurs que le village est étrangement agité et voient qu'on a d'ores et déjà dépêché les pleureuses dans la case familiale : les Congolais savent donc que les disparus sont morts. Au cours d'une partie de chasse, le dimanche, Blommard, qui s'était tenu un peu à l'écart du groupe avec Maritza, découvre dans un buisson les deux cadavres horriblement mutilés. Aussitôt, le médecin polonais du poste décrète que c'est l'œuvre d'un léopard et exige qu'on se rallie à cette version des faits. Dans la bourgade, le fait désormais avéré de cette double mort suscite néanmoins des remous, augmentés par le fait que Dwango, la mère des deux tués, disparaît ensuite à son tour. Mais, poussés par le Docteur Jabinski, les Blancs du poste persistent à vouloir étouffer l'affaire. Ce n'est pas pour couvrir l'un des leurs, car ils ignorent tout de l'assassin. Leurs raisons sont clairement liées au contexte historique, comme cela apparaît dans cette intervention du Dr Jabinski :

– Vraiment, je vous croyais plus intelligent, Blommard. [...] supposons un instant que ce que vous dites soit vrai et que nous laissons courir le bruit que ces deux gamins ont été assassinés. Vous rendez-vous compte de ce que cela va déclencher comme réaction ? Du coup, le village s'affole, et c'en est fini de notre autorité sur les noirs, qui naturellement feront tout pour nous empêcher de découvrir les coupables. Mais il y aura bien pis encore : nous aurons bientôt l'administrateur territorial, le parquet de Léo, l'administration générale, que sais-je, les journalistes, à nos trousses. Quoi, un horrible crime dans leur beau et idyllique Congo, colonie exemplaire et fierté de la Belgique ! Je les entends d'ici ! Ils seront furieux et, comme de bien entendu, tout retombera sur nous. Il

y aura enquête sur enquête, interrogatoire sur interrogatoire, et tout cela ne servira à rien, sinon à empoisonner notre vie, à la rendre bientôt intenable. Je vous le dis, moi, finalement c'est nous qui serons reconnus coupables, et nous n'aurons plus qu'à faire nos valises (p. 77).

Survient néanmoins ce que le médecin redoutait : l'arrivée à Tisangu d'un enquêteur officiel nommé Sartelle, qui semble surtout soucieux de plaire à ses supérieurs ; rallié à la doctrine du moment, il croit en effet tenir la bonne affaire, celle qui se clôturera par la dénonciation d'un « crime colonialiste » et qui lui vaudra une promotion. Par ses maladresses, Sartelle renforce toutefois la mauvaise foi des Européens du poste : solidaires entre eux contre tout ce qui vient de « Léo », ils s'en tiennent à la version du léopard. L'enquête piétine donc, car, bien moins loquaces encore que les Blancs, les Noirs taisent ce qu'ils savent.

Mais Blommard évolue sous l'effet de différents facteurs : Maritza l'incite à chercher la vérité, son sens des responsabilités s'émeut de la tension larvée qui règne à la mine et il ne se sent plus guère de solidarité ni avec le médecin polonais, dont les expérimentations le déçoivent, ni avec le régime colonial de Léopoldville, dont il a éprouvé la mesquinerie et la corruption au cours d'un week-end. Le mépris qu'il éprouve pour Sartelle le pousse par ailleurs à vouloir lui en remontrer. Toujours est-il que Blommard reprend l'enquête à son compte. Par N'Dolé, la « ménagère » de l'ingénieur Crouquet, son adjoint, il apprend dans quel village est cachée Dwango, la mère des jeunes gens assassinés. Il s'y rend aussitôt, met la main sur la pauvre femme terrorisée et l'oblige à parler. De fil en aiguille, la vérité éclate : les deux coupables sont Makembo, le féticheur, et Kisimba, le nouveau chef du village. On a aussi le mobile : le premier avait reçu les doléances du second, ancien cuisinier de la mission, que l'administration avait nommé chef sur la recommandation du Père Maxence, mais qui se plaignait de n'avoir pas assez d'autorité sur ses administrés (pas assez d'autorité pour obtenir des avantages extra-légaux, s'entend). Makembo, lui-même en perte de prestige dans ce microcosme colonial où il subit la double concurrence du médecin et du missionnaire, a poussé Kisimba à se plier à un rituel qu'il dit conforme à la tradition coutumière. On devine que ce rituel

comprend le meurtre de deux jeunes gens choisis pour leur force vitale (c'est la raison « coutumière » invoquée) mais aussi parce que leur mort permettrait détourner les soupçons éventuels sur Blommard qui les avait châtiés auparavant pour avoir volé des pépites (c'est la raison « moderne » et réelle). Toujours en recourant à la manière forte, Blommard continue de se substituer à l'autorité judiciaire légale ; il fait arrêter Makembo et Kisimba, obtient leurs aveux ainsi que tous les détails sur les faits, qui ne se limitent pas à l'assassinat mais comportent aussi des actes d'anthropophagie. Les preuves matérielles s'ajoutant aux aveux, Sartelle voudrait pourtant à son tour étouffer l'affaire, puisqu'elle contrarie l'image officielle d'un Congo modernisé et paisible. Mais il est trop tard pour que celle-ci ne soit pas ébruitée : un affairiste européen a déjà vendu la mèche à la presse.

En fin de compte, si les deux criminels sont arrêtés, le petit monde des Blancs a été bien secoué : le missionnaire rentre en Europe avec un sentiment d'échec, le Dr Jabinski est prié de quitter les lieux lui aussi, entraînant sa famille. Quant à Blommard, remis en ménage avec son épouse Solange, il se sait désormais en sursis au Congo, où il ne pourra s'établir à son compte comme il en rêvait.

### **Enjeux politiques : Blommard vs Sartelle**

Bien qu'elle soit explicitement mise en rapport avec le contexte politique, les enjeux de l'enquête ne sont pourtant pas simples. D'une part, en donnant raison à Blommard contre Sartelle, au « broussard » contre le « politique », Gillès prend une position de type réactionnaire, à rebours du discours qui devient alors dominant. Les criminels sont donc des Africains, se revendiquant en outre des traditions indigènes. En Makembo, « qui se prétendait excellent catholique » (p. 37), le pouvoir occulte de la terreur « coutumière », ou se disant telle, a (re)fait surface. En Kisimba, ancien affidé du Père Maxence, Gillès a esquissé ce que serait un potentat africain « moderne »<sup>10</sup>,

---

10 Voir *La Termitière*, *op. cit.*, p. 190-194.

aussi fragile qu'incompétent, mais jouisseur et cruel, tout sauf un démocrate respectueux des lois. L'écrivain conduit par ailleurs dans une impasse ce que Blommard appelle la « sensiblerie » du Père Maxence pour ses paroissiens, et, avec elle, l'image du « "bon noir" d'un calendrier de mission » (p. 11). Surtout, il a fait de Sartelle, le représentant du *politiquement correct* et des procédures réglementaires, une caricature de l'arrivisme, de l'hypocrisie et de la bonne conscience.

Mais, d'autre part, la critique de la société coloniale n'est pas moins chargée. Le Docteur Jabinski, quoi qu'il en soit de son dévouement altruiste à sa patientèle congolaise, est le douteux expérimentateur d'une médication de son cru pour les tumeurs typhiques, dont il attend pour lui seul une reconnaissance scientifique ; il n'inspire guère la sympathie, non plus que sa femme, la très hystérique « mère Jab », qui ne supporte ni les Noirs ni l'Afrique. Le jeune ingénieur Franck, à la mine, n'est qu'un « pistonné » incompétent et irresponsable, tandis que Marianne, – son épouse qui est aussi, pendant un temps, la maîtresse de Blommard –, fait figure de bourgeoise désœuvrée dont l'horizon est étroitement borné à son confort. Quant au Père Maxence, il ne tient le coup que par une tabagie forcenée ; il tombe malade et doit avouer finalement qu'il a échoué dans son apostolat. À Léopoldville, un certain Jaurique incarne l'âme damnée du régime, sa corruption, sa cupidité, ses mensonges, tandis que le Vicaire apostolique traite les questions religieuses comme s'il s'agissait d'affaires commerciales. Seule Maritza, dans tout ce monde, inspire quelque sympathie au lecteur <sup>11</sup>.

Quant à Blommard, sa silhouette est elle aussi plutôt accusée, surtout dans la première partie du roman, où il incarne « l'ancien ». Jusqu'à la fin du roman (et même davantage vers la fin), l'ingénieur persiste dans l'emploi de méthodes brutales, sur la foi du principe qu'« il ne faut pas chercher à paraître le plus fort, il faut l'être, et leur montrer qu'on ne les craint pas » (p. 248). Le lecteur finit néanmoins

---

11 Concernant cette figure de la pureté, cf. HALEN (P.), « Notre-Dame de la décolonisation... », *art. cit.*

par le trouver, sinon entièrement sympathique, du moins, parce qu'il est équitable et qu'il se soucie du Bien commun, plus acceptable que les autres personnages ; le fait est que c'est lui seul, inspiré certes aussi par Maritza, qui fait aboutir l'enquête.

Présentant ce petit monde, le prière d'insérer du roman insiste de manière stéréotypée sur la peinture d'un milieu dépravé, où « une dizaine de colons européens, accablés par le climat, vivent dans une sorte de torpeur étouffante et inquiète », « ne cro[ya]nt plus guère à leur mission de civilisateurs » et, « confrontés au monde primitif », cédant « à son envoûtement, au climat ambigu des “tristes tropiques” ». En quelque sorte, Gillès dénoncerait l'absurdité et la pauvreté morale du milieu colonial. Mais ce texte, daté du début de 1961 et adressé au public intellectuel français, néglige beaucoup d'aspects du roman. S'abritant derrière les clichés du climat et de l'envoûtement, qui ne se retrouvent pourtant guère dans le roman, il passe sous silence l'ambivalence éthique de personnages comme Blommard ou le Docteur Jabinski, et c'est sans doute aussi pour ne pas contrarier l'opinion devenue dominante que l'éditeur ne dit rien de la barbarie, pour le coup peu ambiguë, qui sera révélée par l'enquête.

Comme ne l'indique donc pas le prière d'insérer, Gillès n'a épargné à personne les coups de griffe qui font son style, si ce n'est à Maritza (et, secondairement, à Dwango, figure pathétique de la mère). De toutes manières, on est ici assez loin du « manichéisme » parfois reproché à l'auteur<sup>12</sup> et tout aussi loin de l'« impartialité » que d'autres commentateurs ont soulignée chez un écrivain où ils voulaient voir un concurrent des Nouveaux Romanciers<sup>13</sup>. C'est que *La Termitière* n'est pas un roman à thèse, et que, dès lors, la simple opposition « pour » ou « contre » le colonialisme, qui inspire le prière

---

12 Voir les notices consacrées aux autres œuvres de Gillès dans FRICKX (R.) et TROUSSON (R.), éd., *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*. Tome I. *Le Roman*. Sous la dir. de V. Nachtergaele et R. Trousson. Paris-Gembloux : Duculot, 1988, 539 p.

13 Voir DRÈZE (J.), « L'État de grâce », dans *Le Thyrses*, n°12, déc. 1958, p. 498 ; DESCHAMPS (R.), « D.G., romancier et biographe », dans *Le Thyrses*, n°6, nov.-déc. 1967, p. 31.

d'insérer et enferme le livre dans une époque déterminée, ne permet pas de comprendre les enjeux profonds de l'exercice même de l'enquête policière, dans un contexte où celle-ci se heurte à une contestation idéologique.

La contestation vise d'abord Sartelle, l'enquêteur officiel, celui que les Africains appellent le « tueur de poules »<sup>14</sup> et que les Européens nomment ironiquement « notre petit évolué blanc » :

Très imbu de son autorité, Sartelle jouait au tyranneau local et n'était pas loin de se prendre pour le Gouverneur général en personne. Et comme il avait, en fait, de très grands pouvoirs, il ne lui était pas difficile d'en abuser. Administratif et tâtilon, il adorait la paperasse et les règlements, et prétendait forcer ses administrés à partager ses amours. Deux principes immuables, que plusieurs années d'Afrique n'étaient pas parvenus à émousser, lui tenaient lieu de politique : il considérait tous les colons comme des aventuriers, et réservait, par contre, aux noirs, qui cependant ne l'aimaient pas, toute sa sollicitude, d'ailleurs condescendante et tracassière (p. 109).

La narration s'est glissée, pour l'occasion, dans le point de vue de Blommard qui trouve Sartelle « franchement antipathique » ; c'est encore le jugement de l'ingénieur qui commande cette autre vision d'un personnage demeuré trop métropolitain pour ne pas paraître déplacé dans le paysage dont, significativement, il se détourne :

Il tournait le dos à la fenêtre et sa silhouette de bureaucrate européen, au poil cosmétique, sanglé dans sa vareuse et cravaté, se découpait, insolite, sur le ciel soufreux et les grêles jacarandas du jardin (p. 113).

---

14 « Sartelle s'était rendu célèbre – et ridicule – grâce à une ordonnance qui décrétait la vaccination obligatoire des poulets. Comme les noirs n'en avaient tenu aucun compte, il avait fait le tour de son territoire, le revolver à la main, abattant sans pitié toutes les poules non inoculées » (p. 110). Ce lien entre Sartelle et les gallinacés pourrait faire allusion à la désignation péjorative des agents de l'administration territoriale comme titulaires d'une « plaque à poules », c'est-à-dire d'un casque où figurait la plaque métallique de l'administration territoriale, qui aimait se désigner elle-même, en référence à Stanley, comme le « Boula-Matari » réincarné ; « Boula », mal compris par les uns ou déformé par les autres, devient en jargon colonial « poule », d'où « plaque à poules ».

Cet Administrateur à la tenue irréprochable se présente au début comme le champion de la vérité, une sorte de messie annonçant des temps nouveaux : « – Vous avez tort de plaisanter, Blommard. Nous ne sommes plus à l'époque où la seule politique de l'administration était celle du silence. Il est définitivement révolu le temps où les crimes se camouflaient volontiers en accidents de chasse » (p. 115). Mais le même Sartelle, dès lors que la vérité est faite sur un crime qui, non seulement, a été commis par des Congolais mais qui l'a été en outre au nom d'une tradition indigène, se dispose à noyer le poisson ; il dit éprouver un « cas de conscience » et ouvre ainsi une discussion fondamentale :

Il ferma un moment les yeux, puis, serrant les mâchoires, regarda droit devant lui.

– Voyez-vous, j'ai beaucoup réfléchi depuis ce matin au cas de Makembo et de son complice, et j'en suis arrivé à me demander si, comme il s'agit d'un crime rituel, mon devoir – je dis bien mon devoir – n'est pas d'étouffer cette affaire.

– Comment cela ? s'écria Blommard, abasourdi. C'est vous qui dites cela ? Vous qui vous acharniez à faire éclater la vérité ?

Sartelle leva une main impatiente.

– Laissez-moi m'expliquer. Au début, je ne me doutais pas qu'il s'agissait d'un crime rituel, et c'est précisément cela qui m'effraie aujourd'hui. Nous ne devons pas nous laisser égarer par la passion de la seule justice ; il faut aussi penser à l'effet déplorable que ce procès ne manquera pas d'avoir à l'étranger. On y verra une preuve de la faillite de notre œuvre civilisatrice, et l'on nous demandera – à l'O.N.U. ou ailleurs – de quel droit nous restons dans une colonie où, après soixante ans, nous ne sommes pas encore parvenus à empêcher de telles horreurs. Le moment est d'ailleurs très mal choisi ; notre cher Congo, déjà en butte... (p. 269-270)

Blommard, soucieux de « son » Congo mais non moins de la justice, réagit immédiatement :

– Tous vos beaux arguments patriotiques, lui rétorquait l'ingénieur, ne me convaincront pas. L'opinion internationale ne m'intéresse pas ; c'est aux indigènes, et aux indigènes seuls que je veux penser. Ce procès doit avoir lieu car il faut que les noirs sachent que nous sommes décidés à extirper ces rites atroces, et à les protéger contre des monstres comme Makembo et Kisimba.

– Vous n'avez pas toujours parlé comme ça, coupa Sartelle d'une voix acide (p. 270).

Sartelle fait allusion au moment où Blommard avait accepté de s'en tenir à la théorie du léopard, mais l'ingénieur est pourtant cohérent : dans un cas comme dans l'autre, c'est « sa » mine qu'il entend protéger. Le rapport au lieu réel, objectivable, et à la collectivité concrète de ses habitants, est essentiel chez lui, et prime toute considération en termes d'image. Il pouvait donc affronter, avec l'instrument de la vérité expérimentable, les « horreurs » : « – Pauvre Sartelle ! Il en fera une tête quand il apprendra la vérité, lui qui s' imagine que depuis longtemps de pareilles horreurs ne sont même plus possibles dans son Congo de carte postale ! » (p. 243). Quoiqu'il en soit de ses brutalités et de son paternalisme, Blommard croit qu'une action sur le réel est possible et, parallèlement, que la vérité est moralement nécessaire. Ce « réaliste » ne craint pas de recourir au verbe *aimer* pour s'en justifier ; c'est ce qui apparaît au moment où il menace Kisimba de la chicotte pour le faire parler :

– Vous ne comprenez donc rien, cria Blommard à l'adresse du père Maxence, mais sans quitter Kisimba des yeux. C'est justement parce que j'aime les noirs, que je les aime vraiment, que je veux les débarrasser de bêtes malfaisantes comme celle-ci. Chacun sa méthode ! Vous trouvez peut-être que vous, avec votre sensiblerie, vous avez très bien réussi ? (p. 238)

Aimer, c'est donc voir et faire voir, sans « sensiblerie », le réel sous la « carte postale », la « bête malfaisante » sous le paroissien proclamé <sup>15</sup>.

L'ingénieur avait déjà assumé une position semblable lorsqu'il avait, à Léo, conduit Maritza dans les « cités » pour lui montrer « l'envers du décor » de la ville coloniale :

– [...] Pourquoi me montrez-vous cela, Laurent ?  
– Parce qu'il faut [...] qu'une jeune "civilisatrice" comme vous connaisse l'envers du décor, la honte et le danger terrible que représente cette masse de noirs déracinés et abandonnés à eux-mêmes. Nous avons trop bonne conscience, nous autres blancs... (p. 165).

---

15 Dans *Tintin au Congo*, trente ans auparavant, l'amour est peut-être le même, et la démarche heuristique aussi ; néanmoins, l'optimiste Tintin découvre l'inverse : l'homme de bonne volonté sous le masque du féticheur. C'est en somme l'oncle de Sartelle.

Le personnage est donc parfaitement adapté au programme du roman réaliste, programme dont la puissance est en quelque sorte décuplée par la mise en jeu d'une intrigue policière. On aura noté, en outre, dans cette citation, que la honte s'exerce pour Blommard en sens inverse du « sanglot de l'homme blanc » : ce n'est pas d'en avoir trop fait, mais de n'en avoir pas assez fait qu'il éprouve mauvaise conscience. Par ailleurs, il est significatif que, contrairement à la phraséologie de Gallimard, le discours de Blommard n'évoque ni destin climatique, ni sauvagerie primitive, et encore moins le péril d'un envoûtement quelconque : le « danger terrible » qui menace la Cité a certes une cause démographique, mais il est surtout dans le déracinement et l'abandon des populations livrées à elles-mêmes (en quelque sorte sans État, déjà) ; l'absence d'un Père symbolique est le vide que Blommard vient combler, mais ce n'est que passagèrement, le temps d'un roman <sup>16</sup>.

### **Enjeux culturels : Blommard vs Crouquet**

Si Blommard se laisse guider par la « seule justice », le discours du « droit à la différence » obsède par contre Crouquet, son adjoint. Il a aidé Blommard dans son enquête, mais il s'arrête à l'instant où la vérité apparaît. Il se revendique lui aussi de l'amour, mais ce n'est pas tout à fait le même :

– Je sais que vous ne pouvez pas me comprendre, dit-il. Mais j'aime les noirs, moi, monsieur Blommard. Je les aime vraiment, tels qu'ils sont, et je ne veux pas qu'on leur fasse du mal, même sous le prétexte de faire régner la justice. Leurs crimes rituels – et celui-ci en est sûrement un – ne nous paraissent monstrueux que parce que nous nous arrêtons aux apparences, parce que nous avons perdu le sens du magique, du sacré. Avez-vous déjà pensé à ce qui arriverait si la situation était inversée et si c'étaient eux qui nous convertiraient de force à leur religion ? Un indigène m'a dit un jour : « Pourquoi nous interdire certains sacrifices, alors que les bons-pères nous invitent à manger Dieu tous les jours à la messe ? ». J'ai retenu ces paroles (p. 211-212).

---

<sup>16</sup> Ce vide n'est pas total : le boy Barthélémy pourrait le remplir à l'avenir (cf. « Notre-Dame de la décolonisation... », *art. cit.*)

Crouquet reconnaît qu'il y a eu meurtre, mais non qu'il y aurait eu crime. L'assassinat et les mutilations ne sont monstrueux qu'en « apparence » ; ils révèlent même une qualité positive : « le sens du magique, du sacré ». Un « crime rituel » n'est donc pas tout à fait un crime. L'humaniste Blommard parie sur le Même (et sur une humanité à venir), le relativiste Crouquet ne jure que par l'Autre (et par les hommes « tels qu'ils sont »).

D'une certaine manière, leur désaccord ne fait que reproduire, en mineur, l'altercation de l'ingénieur avec une « pimbêche » de la capitale, qui ne pouvait tolérer qu'un Africain vienne prendre son repas au restaurant en même temps qu'elle : chacun chez soi, à chacun ses valeurs. Le rappel de cet épisode secondaire (mais à valeur qualifiante pour le héros) permet de voir plus clair dans les contradictions de Blommard.

D'un côté, certes, en début de roman, il tient au Père Maxence des propos de l'espèce colonialiste :

– Je connais vos théories [...]. Le bon noir, le respect du noir, la compréhension mutuelle, etc. Tout cela, c'est très joli, mais, avec des idées pareilles, on n'avance pas, et on finit même par se faire assassiner, comme le Père de Foucauld. Si c'était pour dire aux noirs qu'ils sont nos égaux, nous ne devons pas venir ici, nous n'avons rien à y faire. On dirait vraiment que les blancs qui arrivent au Congo depuis quelques années ont mauvaise conscience, qu'ils veulent se faire pardonner leur rôle de colonisateurs (p. 23-24).

Et de laisser entendre que, les Noirs étant, d'après lui, « très doués pour le chantage », les affaires de la colonie risquaient de tourner court à bref délai. Il force ensuite le jeune missionnaire à répondre à la question : « Pensez-vous, croyez-vous vraiment que les indigènes soient tout à fait nos égaux ? ». Au Père Maxence qui prêche la mansuétude et la patience à l'égard des « grands enfants », Blommard rétorque que les Noirs sont, au contraire, de « terribles vieillards, revenus de tout, jouisseurs, cruels et dissimulés » (p. 26). Autant de constats qui sont pour lui « réalistes », fondés sur l'expérience, et non sur des principes.

Mais, d'un autre côté, – plus tard il est vrai, et sans doute sous l'influence de son amour pour Maritza, lié à son rêve de s'établir

définitivement au Congo –, il est prêt à faire le coup de poing pour défendre un « évolué » contre des Blancs racistes. Certes, c'est une scène où le « broussard » fait la leçon aux milieux urbains bourgeoisés, pour qui l'Afrique n'est qu'un décor pittoresque et les Africains, des serviteurs ou des manœuvres anonymes, donc encore une leçon de pragmatisme. Mais le fait est que c'est au nom d'un principe d'égalité qu'il s'attaque aux criminels, bien qu'ils soient noirs.

Pour dénouer la contradiction, il faut tenir compte du fait qu'il y a récit et donc évolution des personnages : le Blommard du début, irrité par l'angélisme du Père Maxence et la désaffection de son épouse, n'est pas le Blommard du milieu de roman, alors qu'il est enfin seul avec la femme qu'il aime et qui aime, comme lui, l'Afrique « telle qu'elle est ». Le facteur Maritza est donc déterminant. L'autre donnée est le pragmatisme essentiel de Blommard, pour qui l'« évolué » de Léo n'a rien à voir avec un Kisimba ou un Makembo. Rien, sauf ceci : les deux sont injustement traités par le régime officiel avec son imagerie, qui secrète, dans le premier cas, un mépris injustifié et, dans le second cas, un aveuglement débonnaire. D'où cette réaction de l'ingénieur : « Ce sont des pimbêches de cette espèce, et d'autre part des malhabiles petits "évolués" blancs comme Sartelle, qui vont finir par nous l'abimer, notre Congo » (p. 173).

\*

L'approche de Gillès, on le voit, est nuancée : c'est l'analyse spectrale de tout un système social qui est sur le point de s'effondrer. Les premiers rats quittent le navire à la fin du roman. À défaut d'un Capitaine respectable et respecté, Blommard reste encore à la barre pour quelque temps, mais on en sait assez pour deviner que son épouse Solange, ou alors l'administrateur-délégué Colin qui protège le « pistonné » Franck, auront raison de ses projets : il n'aura plus longtemps l'occasion de se substituer à une autorité défailante et il semble condamné à réintégrer la Métropole.

Relues en fonction du contexte historique, l'enquête et l'aventure amoureuse de Blommard et Maritza sont certes, à leur manière, le

chant du cygne d'une colonie que la Métropole, poussée dans le dos par le Sens de l'Histoire, continue à gérer sans grand égard ni pour ses expatriés ni pour les Africains. Tout le roman, d'ailleurs, s'efforce de déconstruire l'image rassurante du Congo que la Belgique affichait alors, c'est-à-dire dans le bref intervalle entre l'enthousiasme du voyage royal de 1955 et la prise de conscience qui suivra l'Exposition universelle de 1958. Les forces désormais dominantes travaillent à l'expulsion de Blommard et au triomphe de l'affairiste Jaurique, sans qu'on soit rassuré à propos du successeur de Kisimba. Solange-la-Métropolitaine, qui ne se sent bien que chez elle, est le premier instrument dont se serviront ces forces. Avec la bénédiction de Crouquet et de Sartelle, le Droit à la Différence et le Sens de l'Histoire banniront le Père Maxence et son idéalisme : de la « mission », le bilan présenté par Gillès est globalement négatif, et il le serait totalement, de l'aveu même du missionnaire, si la composante romanesque du récit ne laissait tout de même derrière elle une certaine idée du Bien ; c'est ce que dit finalement le Père Maxence en aparté à Maritza : « Il ne restera rien de mon passage ici, et je crois que je désespérerais, si je ne vous avais pas rencontrés, Blommard et vous » (p. 277-278).

Cette conclusion nous invite toutefois à dépasser la référence au contexte historique immédiat. Le couple amoureux a en effet été le moteur de l'enquête policière, et celle-ci n'est pas moins importante que l'intrigue sentimentale pour déterminer ce qui « reste » à la fois du roman lu et de la fiction qui s'est jouée. De ce point de vue, *La Termitière* n'est en effet pas le « très mauvais roman policier » dont Blommard redoute qu'il soit imaginé par Sartelle : « [...] je connais bien la pensée du "tueur de poules". Là où il y a de l'or, il y a des crimes. C'est enfantin, ridicule, grotesque » (p. 174). Le résultat de l'enquête lui a donné raison : l'or n'était pour rien dans ce crime, et c'est aussi pourquoi ce livre a paru dans la collection blanche de Gallimard, et n'est pas un simple épisode dans une série de « récits d'énigme criminelle ». Fidèle au programme réaliste, il compose une figuration du Congo de 1956, vu par un écrivain de la Métropole qui déconstruit l'imagerie officielle et veut se garder de toute illusion.

Cela n'empêche pas D. Gillès d'inscrire, dans les deux personnages de Blommard et de Maritza, le protagoniste et celle qui l'inspire, les principes actifs qui, à la fois, orientent leur action et justifient l'écriture de la fiction, et jusque dans les coups sévères qu'elle porte aux représentations sociales. Que les héros quittent la scène ou se préparent à le faire, et même qu'ils la quittent sur une défaite, ne change rien au fait qu'ils aient été. Et en particulier, au fait que l'enquête criminelle, en ce cas, a encore pu identifier les « monstres », et les désigner comme tels.

Cela n'allait pas de soi, nous l'avons vu, mais non seulement parce qu'il fallait parvenir à « démasquer le coupable » alors que divers intérêts particuliers s'y opposaient : il fallait encore que soit maintenu le principe d'égalité des coupables devant la loi commune, alors que d'aucuns invoquaient leur « différence ». La rationalité critique mise en œuvre, diront ceux-là, est occidentale. Pour Gillès, il n'en est rien. Et d'abord parce qu'il se soucie peu d'authentifier la tradition coutumière invoquée par Makembo : au contraire, le rituel en question est le produit, non d'une coutume ancestrale, mais de sa réinvention dans une circonstance moderne, et la conséquence directe des changements sociologiques introduits par la colonisation<sup>17</sup>. Ensuite et surtout, Gillès a composé, dans l'*excipit* du roman, une sorte de passation du flambeau entre le couple amoureux, qui se sépare et qui va s'en aller, et le boy Barthélémy (déjà présent dans l'*incipit*), témoin muet mais décisif de ce qui, dans la fiction, a eu lieu.

---

17 Cf. HALEN (P.), « Un roman colonial, policier et politique : *Kitawala*, de Léon Debertry », *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, (Cadiz), n°3 (*Literaturas francófonas*), 1989, p. 113-128 ; « Une figure coloniale de l'Autre : l'homme-léopard », dans GRAITSON (Jean-Marie), éd., *Actes du 2<sup>e</sup> colloque des Paralittératures de Chaudfontaine [L'Aventure]*, 1988, 1<sup>ère</sup> partie. Liège : Éd. du CLPCF, Cahiers des Paralittératures n°2, 1991, p. 129-148.





Florian ALIX

Université de Strasbourg / Université Paris-Sorbonne

## LE POLAR SATIRIQUE POSTCOLONIAL : DRISS CHRAÏBI ET MONGO BETI

Dans un entretien datant de 1980, Jean-Patrick Manchette définit le polar comme « roman d'intervention sociale très violent »<sup>1</sup>. Il souligne ainsi la dimension pragmatique du roman policier, qui vise à produire des effets sur l'environnement où il est créé. Cette fonction sociale n'est pas, aux dires de J.-P. Manchette, inhérente au genre, elle est le fruit de l'évolution du polar dans la littérature américaine. Interrogé par la suite sur son propre rapport au genre, il revient sur la filiation de ses « œuvrettes » avec la littérature policière américaine :

Je refais les grands Américains ; mais refaire les grands Américains, c'est faire autre chose qu'eux : c'est le problème de « Pierre Ménard auteur du Qui-chotte » ! [...] Écrire en 1970, c'était tenir compte aussi du fait que la forme-polar est dépassée parce que son époque est passée : réutiliser une forme dépassée, c'est l'utiliser référentiellement, c'est l'honorer en la critiquant, en l'exagérant, en la déformant par tous les bouts<sup>2</sup>.

Considéré comme une pratique sociale, le roman policier tire son sens de la relation qu'il entretient avec son contexte. Si le genre est très codifié, le travail de l'écrivain consiste avant tout à acclimater des canons issus d'une autre époque et d'une autre société à son propre environnement socioculturel. Le genre serait essentiellement voyageur : il tire sa signification du passage d'un contexte à un autre.

---

1 MANCHETTE (J.-P.), *Chroniques*. Sous la dir. de Doug Headline et François Guérif. Paris : Payot et Rivages, coll. Rivages Noir, n°448, [1996], 2003, 442 p. ; p. 12.

2 MANCHETTE (J.-P.), *Chroniques*, *op. cit.*, p. 17-18.

Cette même dimension interculturelle est soulignée par Pim Higginson : « *the genre follows a transatlantic circuit connecting the United States, Great Britain, and France* »<sup>3</sup>. Les récits précurseurs d'Edgar A. Poe, où le chevalier Dupin résout des énigmes à Paris, sont symboliques de cette situation. Et lorsque J.-P. Manchette, à la suite de L. Mallet ou A. Le Breton, reprend le roman noir américain, en quelque sorte, le mouvement inverse se produit. Le roman policier est pris entre le monde anglophone et francophone : il aurait une propension à l'hybridité culturelle et linguistique. C'est là l'un des traits qui, selon P. Higginson, le rapproche du roman africain francophone.

Les propos de J.-P. Manchette permettent aussi d'établir un lien avec la théorie postcoloniale. En effet, le polar aurait une tendance au mimétisme : il reprend des textes étrangers, qui sont transformés du seul fait de leur déplacement dans un autre contexte. Cette idée est assez proche des analyses de H.K. Bhabha. Si l'on cherche à reproduire un discours en le déplaçant en dehors ou à côté de son contexte, on aboutit à une « ambivalence » foncière, « un compromis ironique »<sup>4</sup>. Le discours mimétique, en situation coloniale, révèle une situation sociale fondée sur l'inégalité : même si le colonisé tient le même discours que le colonisateur, sa situation socioculturelle donne un autre statut à ses dires. Quand il devient conscient de cette inégalité, le colonisé en joue pour dévoiler le caractère inique du sort qui lui est fait. De même, l'auteur de roman policier peut faire de son livre un « roman d'intervention sociale » s'il est lui aussi conscient des emprunts qu'il fait : J.-P. Manchette associe ainsi la portée sociale de ses ouvrages avec son travail sur ce genre américain.

Le discours du colonisé est marginalisé dans la société coloniale : c'est pourquoi le roman africain francophone occupe une place subalterne dans les institutions littéraires. Il appartient donc au

---

3 HIGGINSON (P.), « Mayhem at the Crossroads : Francophone African Fiction and the Rise of the Crime Novel », *Yale French Studies*, n°108 (*Crime Fictions*), 2005, p. 160-176 ; p. 162.

4 BHABHA (H.K.), *The Location of Culture* [1994]. London / New York : Routledge, 2004, xxxi-408 p. ; p. 122.

domaine de ce que Bernard Mouralis nomme les « contre-littératures », à l'instar du roman policier, lui aussi marginalisé puisqu'il est cantonné à la « paralittérature ». B. Mouralis regroupe ainsi les littératures marginales pour révéler le « processus » de subversion qu'elles provoquent :

Les textes que récuse l'institution littéraire et qui, de ce fait, n'entrent pas dans le champ littéraire ne sont pas seulement des textes en marge de la « littérature » – ou inférieurs à celle-ci –, mais des textes qui, par leur seule présence, menacent déjà l'équilibre du champ littéraire puisqu'ils en révèlent ainsi le caractère arbitraire<sup>5</sup>.

La « contre-littérature » a une efficacité sociale et politique : elle est subversive puisqu'à partir d'elle, on est amené à mettre en question une construction institutionnelle. Elle l'est d'autant plus lorsque la démarche est consciente : la « contre-littérature » n'est plus alors seulement « manifestation » d'une différence ; comme la « paralittérature », elle devient « revendication » d'une différence, une démarche critique et consciemment subversive, comme l'est la littérature francophone africaine.

Le roman policier et la littérature francophone africaine ont donc en commun une portée subversive. Ils sont essentiellement critiques. Mais ils reproduisent aussi différents discours, issus de cultures ou de couches sociales différentes. Or ce sont là deux traits constitutifs de la satire. Selon C.A. Knight, en effet, écrire une satire passe par l'imitation de genres littéraires, mais aussi de genres discursifs. Un texte satirique est, selon lui, un texte dialogique, au sens bakhtinien du terme : il fait entendre plusieurs discours sociaux et les reproduit pour les attaquer ou pour s'en moquer, pour les subvertir. « *Satire is thus pre-generic. It is not a genre in itself but an exploiter of other genre* »<sup>6</sup>.

---

5 MOURALIS (B.), *Les Contre-littératures*. Paris : PUF, coll. SUP, 1975, 206 p. ; p. 10.

6 KNIGHT (C.A.), *The Literature of Satire*. Cambridge : Cambridge UP, 2004, ix-327 p. ; p. 4.

Les tendances subversives du roman policier le rapprochent donc de la littérature africaine postcoloniale et de la satire. Ainsi, il existe des romans policiers africains qui présentent des intentions satiriques. Dans ce cas, le « pré-genre » de la satire innerve et oriente le roman policier, qui conserve pourtant ses règles. Le genre policier est déplacé dans un contexte postcolonial et il y gagne une dimension satirique ; mais la satire n'est qu'un arrière-plan, elle ne perturbe pas les codes du récit policier. Le romancier bâtit alors son intrigue sur une enquête venant élucider un crime<sup>7</sup> ; il mobilise les stéréotypes et les figures obligées, que le lecteur attend de trouver dans un polar.

Dans le cas des romans policiers de D. Chraïbi et Mongo Beti, le « pré-genre » satirique ne s'instille pas discrètement dans les codes du roman policier, qui demeureraient intacts ; au contraire, le polar est tellement déformé qu'il se transforme complètement. Les « polars satiriques » de D. Chraïbi et Mongo Beti reposent sur le principe d'un détournement généralisé des codes. Le genre policier y est à la fois aisément identifiable et méconnaissable, entièrement travaillé par la critique des discours. Les attentes du lecteur sont elles aussi détournées : il ne lit plus pour suivre une enquête ou pour retrouver les figures qu'il attend, mais la critique et la subversion elles-mêmes suscitent son intérêt. La satire n'est pas, chez ces deux auteurs, un supplément du roman, mais se situe au même niveau que le romanesque.

L'étude de cette forme hybride qu'est le polar satirique requiert d'adopter plusieurs perspectives. Dans un premier temps, il faut se situer au niveau institutionnel : comment expliquer le choix du polar dans le parcours littéraire de deux auteurs africains ? On s'interrogera ensuite sur les images qui circulent à l'intérieur du polar satirique : comment le jeu sur des stéréotypes génériques rejoint-il un discours critique sur des représentations sociales ? Cette interrogation peut être poursuivie au niveau structurel : en quoi la subver-

---

7 LITS (M.), *Le Roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège : éditions du CEFAL, coll. Paralittératures, n°4, 1999, 208 p.

sion, par la satire, des structures du genre policier sert-elle une « intervention sociale » critique ?

### **Le polar : une stratégie critique dans un parcours littéraire**

#### *Une position particulière dans le champ littéraire*

Malgré leurs dissemblances esthétiques, idéologiques ou sociales, les positions de D. Chraïbi et de Mongo Beti dans les champs littéraires marocain et camerounais sont comparables. Tous deux sont des auteurs à la fois canoniques et marginalisés. D. Chraïbi est non seulement considéré comme l'auteur le plus important du roman d'acculturation dans la littérature marocaine<sup>8</sup>, mais il est aussi reconnu comme un précurseur par les animateurs de *Souffles*, la revue-phare de l'avant-garde littéraire marocaine dans les années 1960-1970. Dès le cinquième numéro, un dossier est consacré à Driss Chraïbi, qui est présenté comme le premier écrivain marocain « moderne »<sup>9</sup>. Pourtant, l'auteur du *Passé simple* reste un écrivain scandaleux : dans les années 1960, il est encore attaqué, et il n'est pas pleinement consacré par les institutions marocaines. Le paradoxe n'est qu'apparent : D. Chraïbi est reconnu par l'avant-garde à cause du (ou grâce au) scandale. Il a fini par acquérir un fort capital symbolique parce qu'il apparaît, aux yeux de la jeune génération, comme l'auteur d'une parole neuve et dérangeante.

Le caractère scandaleux de D. Chraïbi n'est pas pour lui la seule cause de marginalisation. L'auteur réside en France, ce qui peut constituer un autre handicap : cela lui est reproché, parfois même par ceux qui le défendent<sup>10</sup>. Presque toute son œuvre est publiée chez

---

8 GONTARD (M.), *Violence du texte. Études sur la littérature marocaine de langue française*. Paris : L'Harmattan ; Rabat : SMER, 1981, 169 p. ; p. 15.

9 LAËBI (A.), « Défense du "Passé simple" », dans *Souffles*, n°5, 1967, p. 18-21.

10 KHATIBI (A.), « Justice pour Driss Chraïbi », dans *Souffles*, n°3, 1966, p. 48 ; voir : [http://www.seattleu.edu/souffles/S03/12\\_2.HTM](http://www.seattleu.edu/souffles/S03/12_2.HTM).

Denoël et la plupart de ses ouvrages sont réédités dans la collection de poche « Folio », chez Gallimard. Là encore, ce facteur de marginalité est en fait paradoxal. En effet, l'indépendance des champs littéraires africains est problématique : la littérature africaine francophone est étroitement liée à la vie littéraire parisienne. FI. Paravy a montré que la notion d'altérité était essentielle dans la constitution des champs littéraires africains :

L'intervention d'une culture étrangère se fait sentir à la fois dans la genèse historique de ce champ littéraire et dans ses conséquences linguistiques, dans la réception des œuvres, dans les structures culturelles et économiques qui en déterminent l'existence, etc.<sup>11</sup>.

La littérature francophone est née de la situation coloniale, elle passe par les circuits éditoriaux français et elle est particulièrement lue en France. Dans ce contexte, le rôle joué par D. Chraïbi au sein du champ littéraire marocain est aussi en partie fonction de la place qu'il a prise dans les circuits littéraires français ; sa renommée internationale est sans doute pour beaucoup dans la reconnaissance dont il a fini par bénéficier au Maroc.

Le cas de Mongo Beti peut appeler des remarques similaires. Si certains lui ont reproché d'écrire en exil et d'être déconnecté de la réalité camerounaise, il est en même temps très célèbre dans son pays natal. Ambroise Kom, dans un article consacré au retour de l'écrivain au Cameroun, témoigne de sa notoriété : l'auteur reçoit les hommages des enseignants et des étudiants de l'université de Yaoundé ; plus encore, « dans les rues et les boutiques de Douala, Mbalmayo et Yaoundé, il est immédiatement reconnu et louangé »<sup>12</sup>. Ne doit-il pas en partie sa renommée au Cameroun à l'audience internationale que son œuvre a acquise après être passée par les circuits éditoriaux français ?

---

11 Dans FONKOUA (R.) & HALEN (P.), éd., STÄDTLER (K.), coll., *Les Champs littéraires africains*. Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2001, 342 p. ; p. 221-227.

12 Dans ARNOLD (S.), dir., *Critical Perspectives on Mongo Beti*. Boulder : Lynne Rienner, 1998, 453 p. ; p. 418.

Mongo Beti est par ailleurs, à l'instar de D. Chraïbi, un auteur qui a joué un rôle majeur dans le renouvellement du roman africain dans les années 1950. La querelle qui l'a opposé à C. Laye est programmatique de son travail d'écriture : il veut sortir des stéréotypes ou des *topoi* confinant au pittoresque pour intégrer à la trame romanesque les problèmes sociaux posés par la situation coloniale<sup>13</sup>. Après avoir théorisé cette perspective dans des articles publiés dans la revue *Présence africaine*, il mettra ses idées en pratique dès *Ville cruelle*, roman publié, comme *Le Passé simple*, en 1954.

Dans leurs champs littéraires, D. Chraïbi et Mongo Beti occupent une position particulière : ils jouent un rôle de précurseurs ou de fondateurs, mais c'est la dimension critique, voire caustique de leur œuvre qui retient surtout l'attention. Ce sont deux auteurs à la fois canoniques et scandaleux. Ils sont réputés pour avoir une plume féroce vis-à-vis des pouvoirs en place dans leurs pays respectifs mais aussi à l'égard de la France. Après la publication du *Passé simple*, D. Chraïbi a fait paraître un deuxième roman, *Les Boucs*, qui « peut être considéré comme la suite et l'envers du premier »<sup>14</sup> : il y dénonce avec virulence la situation imposée en France aux travailleurs immigrés maghrébins. Ses romans suivants sont empreints d'une causticité qui les rapproche de la satire. L'œuvre de Mongo Beti est, elle aussi, très marquée par une dimension satirique. L'auteur s'est en effet illustré dans la littérature polémique et le pamphlet, que ce soit dans les pages de *Présence africaine* ou celles de *Peuples noirs – Peuples africains*, la revue qu'il a fondée avec O. Tobner, ou bien dans ses essais (*Main basse sur le Cameroun, La France contre l'Afrique*). Ces différents écrits, tout comme ses romans, sont perpétuellement animés d'intentions satiriques à l'égard du régime camerounais et de sa collusion avec les intérêts de l'ancien colonisateur. La satire, chez Mongo Beti, comme chez Driss Chraïbi, vise plusieurs cibles en même temps. On peut parler, à la

---

13 MOURALIS (B.), *L'Œuvre de Mongo Beti*. Issy-les-Moulineaux : Les Classiques africains, coll. Comprendre, 1981, 127 p. ; p. 6-8.

14 GONTARD (M.), *Violence du texte*, *op. cit.*, p. 17.

suite de J.C. Ball, de « satire multidirectionnelle »<sup>15</sup> : les deux auteurs s'attaquent dans leurs textes aux régimes et aux structures sociales issues des indépendances ainsi qu'aux rémanences de la situation coloniale.

### *Le choix du polar*

D. Chraïbi et Mongo Beti sont reconnus dans leur champ littéraire national parce qu'ils sont scandaleux : ils ont acquis une place de choix dans la littérature africaine où ils apparaissent comme jouant le rôle de « perturbateur[s] de la pétrification »<sup>16</sup>. Les deux auteurs sont canoniques dans la mesure même où ils sont capables de surprendre le lecteur en critiquant les institutions en place. Le choix de la forme policière dépend de cette situation. Les deux auteurs ne sont pas spécialisés dans la littérature policière, comme l'est A. Ngoye par exemple. Ils n'ont pas non plus, à l'instar de Yasmina Khadra, connu un succès d'estime grâce à leurs polars, succès qui leur aurait permis d'écrire ensuite des romans qui soient plus valorisés. Au contraire, ils se tournent vers le genre policier alors qu'ils occupent déjà cette place d'auteurs canoniques au sein de leur champ littéraire. Les deux romanciers surprennent encore une fois leur lectorat : auteurs consacrés, ils veulent éviter l'esprit de sérieux en choisissant la « paralittérature ».

Dans les romans policiers de D. Chraïbi (*Une enquête au pays*, *Une place au soleil*, *L'Inspecteur Ali à Trinity College*, *L'Inspecteur Ali et la C.I.A.*, *L'Homme qui venait du passé*), tout tourne autour du personnage principal, l'inspecteur Ali (contrairement aux polars de Mongo Beti où le système des personnages est plus éclaté). Par ailleurs, la voix de l'auteur est souvent présente dans les romans ; il devient même quasiment un personnage dans *Une place au soleil* et dans *L'Homme qui venait du passé* où l'inspecteur dialogue avec lui,

---

15 BALL (J.C.), *Satire and the Postcolonial Novel*. V.S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie. New York / London : Routledge, 2003, x-213 p. ; p. 13.

16 LAËBI (A.), « Défense du "Passé simple" », *art. cit.*, p. 18.

lui suggérant d'écrire ou de ne pas écrire telle ou telle chose. Ali apparaît finalement comme un double de l'auteur. Il représente la part fantaisiste, populaire, et même grossière de l'auteur. C'est ainsi qu'il est présenté dans *L'Inspecteur Ali* : le roman, qui, contre toute attente, n'est pas un roman policier, raconte comment un écrivain, Brahim O'Rourke, auteur fictif des *Enquêtes de l'inspecteur Ali*, n'arrive pas à se détacher de son personnage alors qu'il veut écrire un roman sérieux. Le roman policier apparaît alors comme une forme adaptée au goût de l'auteur pour la pochade et la plaisanterie. Dans *L'Inspecteur Ali*, le personnage romancier finit par avoir deux machines à écrire ; il écrit en même temps, sur l'une son roman sérieux, sur l'autre les aventures de l'inspecteur Ali. Or la plupart des « polars déconnants »<sup>17</sup> de D. Chraïbi sont publiés après ce roman où il explique leur genèse : l'auteur leur a assigné une place, celle de la plaisanterie et du second degré ; ils jouent le rôle de contrepoint par rapport au reste de son œuvre.

D. Chraïbi choisit le genre populaire du roman policier pour y exercer sa verve et y faire preuve d'une certaine légèreté. Il opte pour une forme mineure par pochade. Mais il travaille sur la narration pour l'ouvrir à d'autres formes du discours populaire, donnant naissance à un texte hybride et ludique. L'enquête policière est comparée aux mots croisés, notamment dans *L'Inspecteur Ali et la C.I.A.*<sup>18</sup>. Les récits sont émaillés d'histoires drôles, qui jouent le rôle de récits enchâssés dans la structure narrative. Enfin, D. Chraïbi est particulièrement attentif aux phénomènes d'oralité. Dès *Une enquête au pays*, il s'amuse à transcrire le français non standard que les deux policiers parlent pour n'être pas compris des villageois. Dans d'autres romans, il transcrit (de manière approximative) de l'arabe marocain, attentif à toutes les élisions du dialecte, comme par exemple

---

17 DEJEAN DE LA BÂTIE (Bernadette), *Les Romans policiers de Driss Chraïbi. Représentations du féminin et du masculin*. Paris-Torino-Budapest : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2002, 229 p. ; p. 13.

18 CHRAÏBI (D.), *L'Inspecteur Ali et la C.I.A.* Paris : Denoël, 1997, 186 p. ; p. 94 (= CIA).

lorsqu'Ali discute avec une compatriote, réceptionniste de l'hôtel londonien où il loge dans *L'Inspecteur Ali à Trinity College* <sup>19</sup>.

Mongo Beti est lui aussi très attentif aux phénomènes d'oralité dans *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc*, ses deux romans policiers. Dans un entretien avec A. Kom, réalisé peu de temps avant la parution du premier de ces deux romans, il raconte combien il a été frappé par la « compartimentation des langages » <sup>20</sup>. Au Cameroun, il entend des langues et des langages différents, qui sont fortement marqués socialement. En passant par le genre populaire du roman policier, il a cherché à rendre compte de cette diversité linguistique, qui va des langues africaines aux différentes variantes du français. Le polar manifeste donc une attention soutenue à la parole populaire, comme en témoigne d'ailleurs le titre du premier roman, en forme de proverbe.

Le roman policier est aussi pour Mongo Beti, comme pour Driss Chraïbi, un roman pour rire : il y use des différentes formes de comique. Ainsi, lors d'une réunion de journalistes, dans *Trop de soleil tue l'amour*, on reproche au directeur, PTC, d'utiliser l'expression « faire chou blanc » parce que c'est une expression typiquement française, à proscrire en contexte africain – à quoi s'ajoutent implicitement les connotations de l'adjectif « blanc ». Après un bref mais vif débat autour de la question, PTC appelle ses interlocuteurs à ne pas « [se] chamailler comme des chimpanzés dans un champ de cannes à sucre » <sup>21</sup> : il forge une expression qui fait référence à des réalités africaines d'une manière caricaturale et ironique. À côté de ses jeux sur le langage, Mongo Beti joue aussi du comique de situation. Dans *Branle-bas en noir et blanc*, par exemple, il s'amuse à montrer un

---

19 CHRAÏBI (D.), *L'Inspecteur Ali à Trinity College*. Paris : Denoël, 1995, p. 37 (= TC).

20 KOM (A.), *Mongo Beti parle*. Bayreuth : Eckard Breitingner, coll. Bayreuth African Studies, 2002, p. 145-146.

21 MONGO BETI, *Trop de soleil tue l'amour*. Roman. Paris : Julliard, 1999, 239 p. ; p. 61 (= TS).

très digne attaché d'ambassade rendu malade par le spectacle d'un cochon qu'on égorge <sup>22</sup>.

Le roman policier n'est pas pris au sérieux par les deux auteurs. C'est un genre qu'ils côtoient après avoir fait leurs preuves. Ils s'en servent pour renouveler leur écriture, en lui donnant plus de légèreté. Ils évitent ainsi de se laisser enfermer dans l'image de l'auteur consacré : le genre populaire leur permet de prendre de la distance par rapport à leur situation dans le champ littéraire. Le roman policier apparaît comme un jeu. La dimension ludique est poussée jusqu'au comique et le polar prend parfois des allures de parodie : les deux romanciers ont de la distance par rapport au genre qu'ils utilisent et qu'ils regardent avec ironie, sans esprit de sérieux.

Cette dérision vis-à-vis des discours est satirique. J.C. Ball ne définit pas uniquement la « satire multidirectionnelle » par la diversité des cibles (système post-indépendance et néo-impérialisme) ; selon lui, elle passe aussi par une attitude distanciée à l'égard des discours mis en scène dans les textes postcoloniaux <sup>23</sup>. Le jeu avec le roman policier n'est donc pas gratuit : D. Chraïbi et Mongo Beti, en travaillant sur les discours populaires, offrent un tableau des hiérarchies et des tensions sociales au Maroc et au Cameroun où le paysage linguistique, héritage postcolonial, est éclaté entre le français, d'une part, et les langues nationales, d'autre part. Les romans policiers de D. Chraïbi et Mongo Beti témoignent de cette situation avec un humour caustique. Satiristes, ils adoptent alors une attitude distanciée à l'égard du genre policier, où ils inscrivent cette réflexion sur les langues. Leur ironie finit par transformer le genre policier lui-même.

---

22 MONGO BETI, *Branle-bas en noir et blanc*. Roman. Paris : Julliard, 2000, 351 p. ; p. 336 (= BB).

23 BALL (J.C.), *Satire and the Postcolonial Novel*, *op. cit.*, p. 13

## **Stéréotypes et carnaval**

### *De la cité du crime aux embarras de la capitale postcoloniale*

Selon F. Lacassin, « le roman policier est un produit, une scorie de la civilisation urbaine »<sup>24</sup>. C'est en effet dans des sociétés industrialisées et urbanisées que le genre voit le jour dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le roman policier dépeint un univers urbain : le chevalier Dupin est associé à Paris et Sherlock Holmes à Londres. Cependant, dans les polars de D. Chraïbi et Mongo Beti, la ville n'a pas pour seule fonction d'être le décor des enquêtes.

*Une enquête au pays* oppose ville et campagne. Deux policiers casablancais, Ali et le chef Mohammed, sont chargés de mener une enquête dans un petit village du Haut-Atlas. La police est représentée comme une institution urbaine à travers ces deux personnages de citoyens. Mais ils sont déplacés, par la satire, hors de leur cadre d'action traditionnel : ils n'enquêtent pas en ville, mais à la campagne. D. Chraïbi use du comique de situation : les personnages ne sont pas à leur place et multiplient les maladroites parce qu'ils se trouvent soudain dans un environnement qui ne leur est pas familier, parce qu'ils ne comprennent pas les signes que s'échangent les villageois. Les deux personnages apparaissent alors comme des anti-détectives : contrairement à l'enquêteur du roman policier, caractérisé par son intelligence des faits, eux ne comprennent pas ce qui se passe autour d'eux. Le lecteur s'intéresse donc moins à la révélation d'un mystère qu'au « fossé » qui sépare les policiers citoyens des villageois. Le « fossé »<sup>25</sup> est ici un motif satirique : en plus des effets comiques du décalage, il vise une situation sociale. Les policiers ne comprennent pas une partie de la société sur laquelle, pourtant, leur pouvoir est censé s'exercer : le satiriste dénonce la distance des institutions du pouvoir à la société.

---

24 LACASSIN (F.), *Mythologie du roman policier*. Nouvelle édition augmentée et mise à jour. Paris : Christian Bourgois, 1993, 542 p. ; p. 23.

25 BALL (J.C.), *Satire and the Postcolonial Novel*, *op. cit.*, p. 21.

Dans ses autres polars, D. Chraïbi n'oppose plus ville et campagne. L'inspecteur Ali reste un personnage très urbain : « Il connaissait toutes les ruelles de la médina, il y était né, y avait grandi, y avait appris sa vie d'homme »<sup>26</sup>. Mais le personnage fait parfois preuve d'une forme de nostalgie heureuse pour la campagne marocaine, comme en témoigne son goût pour « les produits du terroirs »<sup>27</sup> et les nombreuses descriptions de plats rustiques qui émaillent les romans.

Cependant, l'inspecteur joue sans cesse le rôle de celui qui n'est pas à sa place. Dans *L'Homme qui venait du passé*, le personnage est « vêtu d'une djellaba brune de l'Atlas »<sup>28</sup> pour enquêter dans une banque en Suisse ; immédiatement après cette séquence, l'inspecteur se rend au Pakistan, dans une zone rurale du Nord-Ouest : il porte cette fois « un costume de circonstance » (*HP*, p. 207), celui d'un très sérieux homme d'affaires. L'inspecteur Ali joue à paraître déplacé. Il a l'air d'être en décalage par rapport à la situation et il donne l'impression de ne pas la comprendre. Ce jeu lui sert à endormir les soupçons des suspects. Mais il a aussi une fonction satirique. Le personnage joue le rôle de l'« Arabe tel qu'on l'imagine dans les séries B » pour creuser le « fossé ». Il force le trait : ses interlocuteurs s'attendent à un individu conforme à leurs préjugés, mais il va bien au-delà et compose une caricature de ces mêmes préjugés. Finalement, il résout le mystère et il fait preuve d'une grande capacité à naviguer d'un univers social à un autre. Les oppositions identitaires sont donc infondées : il n'y a pas d'« Arabe de série B », mais un être humain parfaitement à même de comprendre ses congénères – et de se moquer d'eux.

La ville est un motif majeur de l'œuvre de Mongo Beti. Que ce soit Bemba, le héros de *Ville cruelle*, ou Perpétue, l'auteur privilégie les

---

26 CHRAÏBI (D.), *Une enquête au pays*. Roman [1981]. Paris : Seuil, coll. Points n°656, 1999, 217 p. ; p. 121 (= EP).

27 CHRAÏBI (D.), *Une place au soleil*. Roman. Paris : Denoël, 1993, 143 p. ; p. 57 (= PS).

28 CHRAÏBI (D.), *L'Homme qui venait du passé*. Roman [2004]. Paris : Gallimard, coll. Folio n°4341, 2006, 259 p. ; p. 188 (= HP).

personnages qui passent de la campagne à la ville. Le lecteur découvre alors en même temps qu'eux la réalité sociale de la ville postcoloniale, fondée sur la séparation et le cloisonnement. Cependant, à propos de *Trop de soleil tue l'amour*, l'auteur a déclaré qu'il y mettait en scène « pour la première fois peut-être des gens du peuple, mais des citadins »<sup>29</sup>. L'idée peut surprendre tant la ville est présente dans l'œuvre de Mongo Beti. Pourtant, les personnages de *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* sont des citadins de longue date, non plus des ruraux qui découvrent la vie urbaine. Les personnages vivent depuis longtemps en ville où ils exercent leur profession de journaliste ou d'avocat. Les « gens du peuple » sont eux aussi citadins : la famille de Bébète, par exemple, vit dans le « quartier », un faubourg populaire de la ville. Le personnage de Nathalie vit dans un village, mais celui-ci est sous la coupe d'Ebénézer, le puissant membre du parti gouvernemental et il est, de ce fait, inextricablement mêlé à l'activité urbaine. Nathalie n'est donc pas une jeune fille qui découvre la réalité de la ville et ses perversions ; elle connaît déjà tout ce qui s'y trame et adopte le comportement nécessaire.

La ville, dans les deux polars de Mongo Beti, est un tout : elle englobe les différentes catégories et différents discours sociaux. Cependant, la « compartimentation » y règne : les discours et les êtres y vivent côte à côte sans s'y mélanger. La ville est en perpétuel dysfonctionnement : les citadins sont sans cesse entravés. Ainsi, au tout début de *Branle-bas en noir et blanc*, les deux personnages principaux sont bloqués d'un côté de la ville, coupée en deux par les forces de l'ordre qui interdisent l'accès à l'axe principal de communication que doit emprunter le Président dans la journée. Dans un tel espace, Mongo Beti valorise le personnage qui est capable de traverser différents espaces sociaux. Eddie est à la fois avocat, détective privé et ancien voyou : tout comme l'inspecteur Ali, il évolue dans différents environnements. Il parvient à comprendre à chaque fois les

---

<sup>29</sup> KOM (A.), *Mongo Beti parle*, op. cit., p. 147.

règles qui régissent le milieu où il se trouve : même s'il ne s'y conforme pas, il sait en jouer pour parvenir à ses fins.

### **Le détournement des codes**

Les deux romanciers jouent sur l'univers du roman policier pour en détourner les codes au profit d'une représentation stylisée des blocages de la société postcoloniale, mais aussi du caractère illusoire des hiérarchies qui la structurent. Dans le genre policier, on oppose le roman noir, qui s'attache à décrire « la violence du monde réel »<sup>30</sup>, au roman d'énigme, qui constitue surtout un jeu de piste et d'interprétation. Les romans de D. Chraïbi et Mongo Beti appartiennent à la première catégorie : ils décrivent un monde corrompu où criminels et hommes politiques se rejoignent, où l'argent achète tout, où la morale est sans cesse bafouée.

Pourtant, l'univers du polar est travesti. Le stéréotype de la « violence du monde » est détourné, les deux romanciers le tirent du côté d'un *topos* de la satire, celui du *mundus inversus*<sup>31</sup>. En effet, Driss Chraïbi et Mongo Beti ne montrent pas simplement un monde violent ou sombre, ils représentent un monde absurde, où l'ordre des valeurs a été renversé. Pour les villageois d'*Une enquête au pays*, le comportement du chef Mohammed est tellement dénué de sens qu'ils le prennent pour un fou. Alors qu'ils lui ont offert l'hospitalité, celui-ci se montre violent à leur égard parce qu'il a l'impression qu'on lui manque de respect. La hiérarchie des valeurs est inversée : aux règles de la cordialité et de l'humanité, le désordre postcolonial a substitué l'autorité. L'autorité régit en effet l'univers décrit par le roman. Dès la première page, l'auteur la rend sensible à travers l'évocation de la pyramide hiérarchique des supérieurs qui ont décidé de la mission du chef Mohammed sans qu'il les connaisse sous une autre forme que celle « de notes impersonnelles griffonnées au

---

30 LITS (M.), *Le Roman policier*, *op.cit.*, p. 56.

31 DUVAL (Sophie) & MARTINEZ, (Marc), *La Satire. Littératures française et anglaise*. Paris : A. Colin, coll. U Série Lettres, 2000, 272 p. ; p. 201-202.

crayon rouge et suivies d'une signature illisible » (*EP*, p. 9). Driss Chraïbi oppose un ordre invisible, dont les motifs restent sans cesse cachés, à la société égalitaire des villageois.

Le personnage d'Ali, dans les romans suivants, joue un double rôle. D'une part, il est celui qui constate le désordre du monde. Au début de *L'Inspecteur Ali et la C.I.A.*, une série de crimes politiques est rapportée au lecteur, dans une parodie de roman d'espionnage. Le passage relève de l'absurde parce qu'il brasse des situations politiques très différentes (des États-Unis à la Palestine en passant par l'Irlande). Par ailleurs, le tueur élimine non seulement ses victimes, mais aussi ses commanditaires : l'ordre logique (commanditaire / tueur / victime) est donc renversé.

D'autre part, l'inspecteur Ali est un facteur de désordre. Lui-même joue sur les stéréotypes et perturbe les positions sociales. Dans *Une place au soleil*, il est accusé par ses supérieurs, mais, face aux menaces, il reste désinvolte et un coup de téléphone au roi du Maroc le tire d'affaire ; on apprend par la suite qu'Ali s'était enregistré, imitant la voix du souverain, sur un magnétophone. Le petit policier en salopette peut donc prendre la place du souverain. La satire fonctionne de manière plurivoque. Dans un sens, c'est la condamnation d'une société où on s'en sort grâce aux apparences et non grâce à ses compétences réelles. Ainsi, à la fin d'*Une enquête au pays*, Ali est promu. Pourtant, il n'a rien compris de ce qui se tramait durant son investigation et il a commis maladresse sur maladresse, mais il a su arranger le récit qu'il a fait dans son rapport de manière à se donner le beau rôle. Dans un autre sens, le plus habile est capable de jouer tous les rôles, ce qui laisse apparaître l'idée démocratique selon laquelle même un petit moustachu mal habillé peut avoir un rôle important : dans *L'Homme qui venait du passé*, Ali est promu à la tête de la DST marocaine (*HP*, p. 210).

Le personnage est donc ambigu. Les policiers, dans le polar satirique postcolonial, sont ou bien des cas à part, ou bien des personnages violents et peu recommandables car, dans le *mundus inversus* satirique, la police est dangereuse. L'inspecteur Ali, lui, est à la fois hors norme et inquiétant. Complètement atypique par rapport à ses

collègues, il mène l'enquête en utilisant ses « propres réseaux, un peu mafieux sans doute, mais efficaces » (*HP*, p. 40). Il a carte blanche et il résout les énigmes en s'associant aux gens des quartiers populaires, sans passer par la voie hiérarchique. Le personnage présente aussi des aspects sombres. À la fin d'*Une enquête au pays*, après avoir acquis le grade de chef, il apparaît mal intentionné à l'égard des villageois. Dans le roman, on apprend aussi qu'il a pu entrer dans la police à cause de sa force physique (*EP*, p.16) et qu'il est d'ordinaire chargé de malmener les suspects. Des interrogatoires musclés sont à plusieurs reprises évoqués, rapidement, dans les autres romans. Dans *L'Inspecteur Ali à Trinity College*, le personnage refuse de laisser le coupable à la justice britannique, et, en jouant d'une ruse, il l'attire au Maroc où il sait que sa peine sera beaucoup plus lourde, ce qui fait qu'il s'accuse, dans les dernières lignes, d'être « un salaud de la pire espèce » (*TC*, p. 143). Dans le dernier roman, l'inspecteur finit par prendre la tête du réseau d'Oussama Ben Laden, après avoir assassiné le frère de celui-ci ; à la fin du roman, il finit même par tuer l'auteur.

Aux yeux de Mongo Beti, écrire un roman policier dans un contexte postcolonial est impossible :

Comme il n'y a pas de police chez nous, enfin je veux dire pas de police au sens plein du terme, une police civilisée, quoi, je savais que je ne pouvais pas faire un roman policier. Donc j'ai fait un roman sur le crime, une histoire d'angoisse <sup>32</sup>.

De même, dans un paragraphe de *Trop de soleil tue l'amour*, le narrateur s'interroge sur la difficulté d'« être un flic » (*TS*, p. 32-33). Et dans *Branle-bas en noir et blanc*, les policiers sont des personnages dont la principale activité est la corruption et le racket, plutôt que la protection de personnes. C'est pourquoi Norbert est surnommé le flic « amateur d'extras » : agent de la circulation, il extorque de l'argent aux automobilistes. Par contre, il énonce une règle d'or de cette police à l'envers où il évolue : « nous, dans notre police, on ne fait jamais d'enquête ; c'est même interdit » (*TS*, p. 125). La police

---

32 KOM (A.), *Mongo Beti parle*, op. cit., p. 109.

n'est pas là pour assurer l'ordre, elle contribue au désordre ambiant. En témoigne la scène de *Branle-bas en noir et blanc* où la circulation, déjà fortement encombrée, est totalement bloquée suite à l'intervention d'un policier qui cherche à recevoir de l'argent d'un chauffeur de taxi (*BB*, p. 16-17).

Puisque les policiers agissent comme des voleurs, c'est un ancien « voyou », Eddie, qui va jouer un rôle de policier en devenant enquêteur privé. Le personnage apparaît dans un premier temps comme un avocat « marron », dont on ne saura pas s'il a le moindre diplôme de droit. Pourtant, il organisera, dans son salon transformé en prétoire, le procès d'un homme, après avoir corrompu le procureur (*BB*, p. 323-329) pour s'accaparer son élevage de porcs en dédommagement d'un tort causé à son ami Norbert. La justice est ainsi rendue sur le mode d'un carnaval, et elle est d'ailleurs mal rendue puisque l'élevage s'avère au final bien moins lucratif que prévu. Tout comme Ali, Eddie est un personnage ambigu, un truqueur. S'il constate le renversement des valeurs et le désordre du monde, il est aussi un fauteur de trouble, quelqu'un qui, loin de s'opposer à ce désordre, en joue pour tenter de le contrebalancer.

Le polar satirique joue sur les stéréotypes du genre policier. Les intrigues sont, en majorité, situées dans un univers urbain et corrompu comme dans le roman noir, mais le travail de la satire détourne ces *topoi*. Les romans plongent alors le lecteur dans un monde absurde où la compartimentation sociale est dénoncée comme un moyen d'oppression politique. La justice ne peut plus être rendue dans cet univers sens dessus dessous. On bascule du roman noir à l'humour noir. Les personnages qui mènent l'enquête sont atteints par le délire ambiant. Le carnavalesque ne concerne pas seulement la description du monde, il est aussi présent dans l'action des personnages. Ambigus, ils renversent les rôles et s'ingénient à semer la discorde. Ils révèlent ainsi le désordre et ils tirent leur épingle du jeu.

### La structure éclatée du polar satirique

Le polar satirique est donc un genre paradoxal marqué par une forme d'écriture hybride. En effet, au-delà des *topoi* et des stéréotypes du polar, ce sont les structures même du genre policier qui sont atteintes par le mode satirique. S. Duval et M. Martinez, dans leur étude de la satire<sup>33</sup>, proposent de distinguer deux types de structuration. La « structure épisodique » consiste en un enchaînement de récits ou de propos sans que des liens logiques forts existent entre eux : la satire présente ainsi un aspect très décousu. Dans la « structure capricante », le texte présente bien une ligne directrice, mais l'auteur s'en écarte sans cesse. Le satiriste multiplie les digressions et les récits enchâssés, si bien que les thèmes et les images principales du texte sont disjoints. Dans un cas comme dans l'autre, le roman policier semble impossible. En effet, le genre implique une intrigue cohérente : l'enquête qui structure le récit nécessite une unité d'action. Le lecteur de roman policier est d'ailleurs peu enclin à se perdre en digressions ou dans une succession d'épisodes : il attend d'être captivé par une énigme, un suspense ou une série de crimes à élucider. D. Chraïbi et Mongo Beti satisfont peu ce type d'attente. Le crime n'est pas le plus important dans leurs polars : c'est un élément de l'intrigue parmi une multitude d'autres. Les deux romanciers détournent donc le lecteur de ce qui fait normalement le principal intérêt du roman policier. Ils utilisent pour ce faire trois stratégies.

Tout d'abord, l'auteur peut retarder l'annonce du crime en brouillant les pistes. Le récit débute alors par l'évocation d'un crime de faible importance ou plutôt d'un délit, ce qui constitue une entorse à une règle d'or du genre policier où « n'importe quel crime ne satisfait pas le lecteur, il est nécessaire de lui présenter un meurtre ou un assassinat »<sup>34</sup>. La structure est alors épisodique : un passage du récit porte sur un délit avant qu'il ne soit question d'un crime. Ainsi, le lecteur qui ouvre *Trop de soleil tue l'amour* aura l'impression, durant tout le premier chapitre, que l'enquête va porter sur le vol des

---

33 DUVAL (S.) & MARTINEZ (M.), *La Satire*, op. cit., p. 231-240.

34 LITS (M.), *Le Roman policier*, op. cit., p. 80.

disques de jazz de Zam. De même, l'une des premières tâches d'Ali dans *Une place au soleil* est d'aider une touriste française : on lui a volé dans son sac portefeuille, papiers, argent et billet d'avion. La fin du chapitre 1 sera consacrée à cet épisode et l'intrigue principale ne sera exposée qu'au chapitre suivant.

Mais ce chapitre ne porte pas entièrement sur la résolution d'une affaire de pickpocket ; le narrateur nous y raconte aussi les conséquences d'une mission de l'inspecteur Ali en Algérie, qui manque de lui faire perdre son emploi. Cette affaire est sans lien avec celle qui occupera par la suite le personnage. Mais, cette fois, il ne s'agit pas d'un délit mineur : il est question du meurtre d'un haut responsable algérien. C'est donc une deuxième stratégie qu'emploie D. Chraïbi : il déporte l'intérêt du lecteur sur une autre intrigue, qui a autant d'importance que l'intrigue principale, mais qui est laissée de côté. Les lignes d'intrigue se multiplient, comme dans la structure capricante, sans pour autant se rejoindre et elles finissent par constituer des épisodes parallèles.

Le polar satirique présente donc une intrigue éclatée, fragmentée, où le principe même de l'enquête finit par se perdre. Mongo Beti avait déjà construit *Perpétue* sur le « principe de l'enquête », comme il l'explique à A.O. Biakolo<sup>35</sup>. Dans le roman, Essola cherche à découvrir la vérité sur la mort suspecte de sa sœur. Comme dans un roman policier, il interroge plusieurs personnages. Les différentes informations qu'il recueille s'organisent alors en un récit cohérent, quoique lacunaire (il n'arrive pas à tout savoir sur cette mort). À l'inverse, *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* ne proposent jamais de récit cohérent des événements : les lignes d'intrigue s'enchevêtrent et coexistent, et l'unité du texte est brouillée. Ainsi, le chapitre 2 s'ouvre sur l'évocation dramatisée de l'assassinat du Père Maurice Mzilikazi (*TS*, p. 23) ; le lecteur et les personnages s'intéressent pendant un temps à ce mystère avant que la narration ne fasse

---

35 MONGO BETI (M.), *Le Rebelle I*. Textes réunis et présentés par André Djiffack. Préface de Boniface Mongo-Mboussa. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2007, 403 p. ; p. 169.

de nouveau porter l'attention sur le personnage de Zam, chez qui on trouve un cadavre. Par la suite, l'intrigue ouverte par cette découverte macabre est laissée de côté lorsque l'on apprend la disparition de Bébète. L'enquête se centre alors sur elle. Dans le roman suivant, Eddie et Georges font porter tous leurs efforts vers la libération de Bébète, dont on a appris qu'elle était séquestrée par Ebénézer. Mais une autre ligne d'intrigue, ouverte à la fin de *Trop de soleil tue l'amour*, celle de l'enlèvement de Zam, est sans arrêt rappelée ; cependant elle ne motive aucune action des personnages.

D'une certaine manière, si la matière est « riche »<sup>36</sup> pour construire une intrigue de polar dans une société postcoloniale, elle s'avère finalement trop riche : l'enquêteur a beaucoup trop à faire et les lignes d'intrigue se multiplient sans arrêt. Dans les deux derniers volumes des enquêtes de l'inspecteur Ali (*L'Inspecteur Ali et la C.I.A.* et *L'Homme qui venait du passé*), la course autour du monde du personnage témoigne aussi de cet excès d'une intrigue qui part dans plusieurs directions à la fois.

La troisième stratégie est celle du contournement. Le romancier évite alors de raconter l'enquête en faisant porter l'attention du lecteur sur tout autre chose. Dans *Une enquête au pays*, le titre même laisse attendre une intrigue fondée sur l'investigation des deux policiers dans le village des Aït Yafelman. Mais, si le chef Mohammed ne cesse de faire référence à sa « mission secrète », il refuse catégoriquement d'informer Ali de l'objet de celle-ci, jusqu'à ce qu'il lui confie la tâche de l'effectuer (*EP*, p. 114, 167). L'attention du lecteur n'a dès lors pas été retenue par une enquête dont il ne savait rien, mais par la confrontation de deux univers sociaux (la police / le village) et par les conversations ironiques du chef et de son subordonné. Dans la suite du roman, l'inspecteur Ali mène l'enquête mais son principal objectif est ailleurs. En effet, il a croisé deux jeunes femmes qu'il veut épouser. Dans les dialogues, peu de questions concernent alors l'enquête et beaucoup portent sur Yasmine et Yasmina, puis sur la ville et les bienfaits de la vie à la

---

36 KOM (A.), *Mongo Beti parle*, op. cit., p. 110.

campagne. Par ailleurs, *L'Homme qui venait du passé* est le récit d'une anti-enquête. En effet, Ali est mandaté pour effacer toute trace d'un cadavre gênant : on lui demande de faire en sorte qu'il n'y ait pas d'enquête.

Pour contourner l'impératif de l'enquête, les narrateurs des romans parlent d'autre chose, en adoptant la tendance de la satire à la digression. Le récit s'arrête alors et fait place à des discours d'un autre type (descriptif, argumentatif, explicatif ou dialogue). Dans *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc*, le narrateur intervient sans cesse pour expliquer tel ou tel comportement des personnages. Il se livre ainsi à une critique acerbe de certains comportements sociaux. Ainsi, dans *Branle-bas en noir et blanc*, alors qu'Eddie reconduit dans sa voiture une fille avec laquelle il a passé la nuit, le narrateur marque une pause dans le récit et propose d'examiner « point par point » (BB, p. 111) l'organisation sociale des rapports entre les sexes. Dans le discours explicatif qui s'ingénie sur plusieurs pages à classer différents cas de figure se déploie alors l'ironie mordante de Mongo Beti. La teneur apparemment misogyne du propos permet en fait de faire ressortir la situation de domination subie par les femmes et l'hypocrisie ambiante concernant cette question. Ce passage a peu de rapports avec l'intrigue et il va jusqu'à nous détourner du récit, laissé en suspens. Pourtant il entre en résonance avec l'histoire des personnages féminins des deux romans. En effet, toutes sont montrées face à des comportements ou des structures de domination. D. Chraïbi affectionne aussi les décrochages narratifs. Les enquêtes de l'inspecteur Ali sont ainsi émaillées de remarques ironiques et impertinentes sur des sujets aussi variés que les relations avec l'Occident, le conflit israélo-palestinien, la politique marocaine, ou encore la gastronomie.

En plus des digressions du narrateur, la stratégie du contournement passe aussi par une excroissance du dialogue, qui entrave l'avancée de l'intrigue. Dans *Une enquête au pays*, Ali n'ayant rien d'autre à faire, il discute beaucoup avec les villageois, en mêlant à ses dires proverbes et plaisanteries grivoises. Dans les autres romans, cette tendance est la méthode de l'inspecteur : « l'inter-

rogatoire en yoyo » (*HP*, p. 80). Il consiste à parler à bâtons rompus de sujets très disparates en glissant dans la conversation quelques questions importantes pour l'enquête, sans que l'interrogé (et souvent le lecteur) s'en rende compte. Dans ce cas, l'attention du lecteur est retenue bien plus par les histoires drôles, les jeux de mots et le coq à l'âne – bref, par le dialogue lui-même – que par son rôle dans la résolution de l'énigme. Dans *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc* aussi, le dialogue tient parfois plus de place que l'intrigue, comme lorsque les journalistes s'entretiennent de sujets de société, ou bien lorsque Eddie explique à Georges les spécificités de la ville africaine.

Enfin, l'éclatement du récit tient aussi à la satire postcoloniale « multidirectionnelle ». Le polar satirique postcolonial intègre des aspects du roman d'espionnage. Georges, dans *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc*, est défini à plusieurs reprises, par les personnages et par le narrateur lui-même, comme un « barbouze ». L'inspecteur Ali mène ses enquêtes sur plusieurs continents. Même lors de l'enquête casablancaise d'*Une place au soleil*, il fait appel aux services d'un « technicien de la D.G.S.E. » (*PS*, p. 88) après avoir risqué, dans les scènes d'introduction, d'être limogé à cause d'une mission en Algérie. Les romanciers varient ainsi les cibles de la satire : plusieurs lieux et plusieurs sociétés sont présents dans les romans. De ce fait, le polar satirique postcolonial dépasse la dialectique du « nationalisme satirique » et de « l'exil satirique »<sup>37</sup>. Le satiriste n'essaie pas de définir sa nation par antagonisme à d'autres nations ; il ne fait pas non plus d'elle sa cible à partir d'une position extérieure et ambivalente. Le satiriste mêle les discours endogènes et exogènes, non pas pour construire une image, valorisante ou non, de telle ou telle nation, mais pour mettre en question les discours eux-mêmes. Il vise d'abord à déconstruire les usages que l'on fait des images nationales : le *mundus inversus* de la satire n'est plus alors cantonné à une société particulière, il est

---

37 KNIGHT (C.), *The Literature of Satire*, op. cit., p. 50.

l'image du monde entier, et en particulier de relations internationales qui manifestent un désordre mondial.

### **Conclusion**

Pour D. Chraïbi et Mongo Beti, écrire un roman policier relève donc de l'« intervention sociale ». Ils jouent de leur statut au sein des champs littéraires marocain et camerounais. Quand ces deux auteurs consacrés écrivent des romans policiers, on attend qu'ils écrivent plus qu'un polar. Dans un certain sens, ils écrivent moins, puisque le lecteur finit par se désintéresser de l'intrigue. Mais le roman policier vise à la perturbation des discours admis. Littérairement déconsidéré, le roman policier devient l'espace idoine pour le regard critique que les deux écrivains n'ont cessé de porter sur la société et la politique. Le roman policier est alors utilisé de manière ludique mais, dans ce jeu, il perd ses caractéristiques premières et, finalement, il est envahi par la satire qui en détourne les principales règles. Le jeu n'est pas innocent : en travaillant sur un genre littéraire, d'autres formes de discours s'immiscent, qui reprennent des stéréotypes pour les tirer vers la caricature. *In fine*, le polar satirique vise à mettre en cause les hiérarchies entre les discours sociaux et politiques. Il incite à adopter une distance critique à l'égard des paroles de pouvoir. Ni la satire ni le roman policier ne débouchent sur un rappel à l'ordre : le polar satirique postcolonial sème le trouble. Multidirectionnel, il s'attaque à tous les ordres du discours et contraint le lecteur à ne pas se payer de mots.



Susanne GEHRMANN

Humboldt Universität zu Berlin <sup>1</sup>

### **L'ENQUÊTE COMME QUÊTE DU SAVOIR. LES USAGES DU ROMAN POLICIER CHEZ BOUBACAR BORIS DIOP <sup>2</sup>**

Dans une étude récente, John Scaggs affirme qu'une définition juste du genre policier n'est guère possible. Il souligne la centralité du crime pour un genre qui défie les classifications simples à cause de sa diversité <sup>3</sup>. Dans tous les romans de l'auteur sénégalais Boubacar Boris Diop – sept romans en français et un roman en wolof à ce jour – un crime, ou un mystère qui fait soupçonner un crime <sup>4</sup>, et l'enquête autour de ce fait à élucider jouent un rôle central. Dans ce sens, ces textes correspondent à la définition minimale du genre policier de Scaggs. Cependant, ces romans n'ont jamais été considérés par la critique comme faisant partie de la nouvelle vague du roman policier

---

1 Cet article a été élaboré dans le cadre d'une bourse Feodor-Lynen, attribuée par la fondation Alexander von Humboldt que je tiens à remercier d'avoir ainsi soutenu mes recherches. Je remercie également Justin Bisanswa, qui m'a offert d'excellentes conditions de travail au sein de la Chaire de recherche du Canada en littérature africaine et francophonie à l'Université Laval.

2 Une version anglaise de cet article paraît sous le titre « On Crime without Justice. Investigative Patterns and the Quest for Truth in Boubacar Boris Diop's Novels », in : MATZKE (C.) et OED (A.), eds., *Life is a Thriller. Investigating African Crime Fiction*. Köln : Rüdiger Köppe Vg., Mainzer Beiträge zur Afrikaforschung, Vol. 30, 2012, 246 p. ; p. 97-112.

3 SCAGGS (J.), *Crime Fiction*. London / New York : Routledge, [2005] 2007, vii-170 p. ; p. 1.

4 Dans *Le Cavalier et son ombre* (1997), l'intrigue se déploie autour de la disparition mystérieuse de la protagoniste et de l'enquête menée par son amant afin de la retrouver.

ou du polar africain francophone. L'esthétique sophistiquée de l'écriture diopienne, qui a été qualifiée de postmoderne par certains commentateurs<sup>5</sup>, semble de prime abord s'éloigner des conventions d'un genre populaire comme le polar qui se doit de rester lisible pour le grand public<sup>6</sup>. Le caractère polyphonique et polygénérique des textes de Diop, l'usage ludique et parodique qu'il fait du mythe, de l'histoire et de l'oralité, ses personnages anti-héroïques et la subversion des discours révolutionnaires – qu'ils soient traditionnels ou modernes – s'érigent contre la tradition du roman réaliste et engagé de l'Afrique francophone, mais aussi contre les normes du genre policier.

En conséquence, le critique camerounais Jean Sob, qui a publié la première monographie consacrée à l'œuvre de Diop en 2007, lit ses romans surtout comme des narrations parodiques à l'égard des formes littéraires reçues, aussi bien orales qu'écrites, et de l'histoire africaine<sup>7</sup>. Parmi les genres que Diop imite afin de mieux les détourner et de s'en moquer au besoin, l'on compte donc le roman policier<sup>8</sup>. Cet aspect, qui a été mentionné seulement en passant par Sob<sup>9</sup>, sera au centre de mon propos. Alors que le crime est un

---

5 SELLIN (E.), « Postmodernism and African Francophone Literature », in : BERTENS (H.), FOKKEMA (D.), eds., *International Postmodernism : Theory and Literary Practice*. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins, 1997, xvi-581 p. ; p. 469-476.

6 Knight affirme que c'est seulement récemment que le genre policier est entré dans la critique littéraire universitaire du fait qu'il s'agit d'un « *genre whose effects and successes do not depend much on profundities of style and insight but rather draws its massive popularity from dynamic variations of compulsive patterns* » – KNIGHT (S.), *Crime Fiction, 1800-2000. Detection, Death, Diversity*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2004, xv-272 p. ; p. x.

7 SOB (J.), *L'Impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*. Ivry-sur-Seine : Éd. A3, 2007, 250 p.

8 Dans son écriture, Boubacar Boris Diop insère des fragments et des références aux genres aussi divers que le théâtre, le journal intime, la lettre, l'épopée, le conte et le roman historique, picaresque et policier.

9 SOB (J.), *L'Impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, *op.cit.*, p. 123.

élément décisif dans toutes les intrigues de Boris Diop, dans le cadre restreint de cet article, je vais me limiter à l'analyse de trois romans : *Les Tambours de la mémoire* (1988), *Les Traces de la meute* (1993) et *Murambi, le livre des ossements* (2000) <sup>10</sup>.

### Des romans policiers sans détectives

Dans un des premiers livres qui se consacraient sérieusement à la recherche sur le genre policier, qui fut longtemps perçu comme un phénomène paralittéraire non nobélisable pour les études de lettres, Cawelti définit les caractéristiques majeures du roman policier classique dans la tradition inaugurée par Edgar Allan Poe :

*[It] begins with an unsolved crime and moves towards the elucidation of its mystery. [...] The mystery may centre upon the identity and motive of the criminal or – with the criminal and his purposes known, the problem may be to determine the means or to establish clear evidence of the criminal's deed* <sup>11</sup>.

Focalisé sur la figure du détective comme héros qui est doté d'une intelligence extraordinaire et qui réinstaura l'ordre et la justice, « *[t]he detective story formula centres upon the detective's investigation and solution of the crime* » <sup>12</sup>.

Cette définition peut partiellement s'appliquer aux intrigues de chacun des romans de Boubacar Boris Diop : le crime non résolu et l'enquête y sont bel et bien présents. Cependant, il manque deux éléments essentiels : d'une part, la présence d'un vrai détective comme protagoniste qui mènerait l'enquête, et, d'autre part, l'aboutissement à une « solution » satisfaisante de l'histoire criminelle dans le sens d'une réparation de l'ordre troublé par la justice. Tandis que le

---

10 DIOP (B.B.), *Les Tambours de la mémoire* [1988]. Paris : L'Harmattan, coll. Encres noires, n°76, 1990, 237 p. ; *Les Traces de la meute*. Paris : L'Harmattan, coll. Encres noires, n°120, 1993, 269 p. ; et *Murambi, le livre des ossements*. Paris : Stock, 2000, 228 p. Dorénavant : TA, TR, MU.

11 CAWELTI (J.G.), *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago / London : The University of Chicago Press, 1977, VIII-335 p. ; p. 80.

12 CAWELTI (J. G.), *Adventure, Mystery, and Romance, op.cit.*, p. 80-81.

détective classique montre habituellement peu d'intérêt personnel pour le crime qu'il étudie, mais agit comme un *gentleman* détaché<sup>13</sup>, les enquêteurs dans les romans de Diop sont des amis ou des parents de la victime ou du meurtrier. De ce fait, ils s'impliquent personnellement dans le processus de l'enquête. Ces investigateurs sont en même temps des narrateurs de parties du roman, à la première personne ou à partir d'une perspective focalisée, contrairement au détective classique qui n'est pas un narrateur : les événements autour de lui sont narrés soit par une voix omnisciente et neutre, soit par un narrateur à la première personne qui l'observe de près (cf. Watson dans la série de Sherlock Holmes). Le rôle du détective policier peut naturellement être remis à une personne civile (cf. Mlle Marple dans l'œuvre d'Agatha Christie), mais les personnages de Diop qui mènent des enquêtes ne disposent ni de la force intérieure ni des outils méthodologiques d'une figure vouée à la détection civile.

Dans *Les Tambours de la mémoire*, un couple veut connaître la vérité sur la mort de leur ami disparu, Fadel, dont le meurtre a été déguisé en accident de voiture par les autorités de l'État. Ils reconstruisent l'histoire de la victime par les lettres et le journal intime qu'il a laissés en héritage. Avant sa mort, Fadel avait fait des recherches au sujet de la disparition d'une reine mythique, une héroïne de la résistance contre le colonialisme. De fait, il menait, lui aussi, une enquête. Comme le titre l'indique, le roman aborde la problématique de la mémoire ; plus précisément il s'agit de scruter le silence autour des aspects inconfortables de l'Histoire, mais aussi concernant la violence à l'époque contemporaine.

Dans *Les Traces de la meute*, le meurtre est le point de départ d'un récit d'investigation qui reconstruit l'histoire du crime dans une perspective sociohistorique plus large. Une jeune femme veut découvrir la vérité au sujet du crime commis par son grand-père, qui a été emprisonné pour ce meurtre. Un journaliste, qui était l'ami de la victime et qui avait mené une enquête sur cette affaire, il y a long-

---

13 CAWELTI (J. G.), *Adventure, Mystery, and Romance*, *op.cit.*, p. 81.

temps, devient le témoin principal pour sa reconstruction des événements. Bien que, dans les deux romans, les ingrédients classiques du roman policier soient ainsi présents – le crime, la victime, l'enquêteur, les témoins, plusieurs indices et des suspects –, le récit ne se concentre pas sur la figure d'un détective héroïque qui découvrirait habilement les motifs et les coupables du crime.

Le crime qui est au cœur de *Murambi, le livre des ossements* (2000) est différent des meurtres individuels dans les romans mentionnés ci-dessus, puisque le livre aborde le génocide du Rwanda en 1994, un meurtre collectif dans une société africaine, qui a profondément bouleversé tout le continent. En 1998/1999, Boubacar Boris Diop faisait partie du groupe d'auteurs africains qui sont allés au Rwanda dans le cadre de l'opération « Écrire par devoir de mémoire »<sup>14</sup>. Le roman *Murambi* est le fruit littéraire de ces séjours. Il s'agit de l'histoire d'un Rwandais exilé qui retourne au pays afin de chercher à connaître la vérité au sujet du destin de sa famille disparue. L'enquête personnelle doit forcément affronter les questions posées par l'entreprise génocidaire, et intégrer notamment ses aspects sociologiques et historiques. Le protagoniste, qui est un professeur d'histoire, essaye d'abord de procéder par des méthodes propres à la recherche scientifique (lectures de documents, interviews systématiques). Mais, abattu par la violence, dépassé par son deuil et incapable de comprendre les contradictions au sein de la société rwandaise, il devra apprendre une approche différente.

Tous les enquêteurs de Diop manquent de stabilité dans leur fonction narrative ; aucun parmi eux ne peut reconstruire le crime

---

<sup>14</sup> Projet inauguré par le festival Fest'Africa de Lille dont les autres participants étaient Nocky Djedanoum (France / Tchad), Véronique Tadjo (Côte d'Ivoire / Afrique du Sud), Abdourahman Waberi (Djibouti / France), Meja Mwangi (Kenya), Monique Ilboudo (Burkina Faso), Tierno Monémbo (Guinée / France), Koulsy Lamko (Tchad) et Venuste Kayimahe (Rwanda). Pour un aperçu du projet et des œuvres littéraires produites dans ce cadre, cf. SMALL (Audrey), « Le projet "Rwanda - Ecrire par devoir de mémoire" : fiction et génocide dans trois textes », dans *Dix ans après : réflexions sur le génocide rwandais*. Textes réunis et présentés par Rangira Béatrice Gallimore et Chantal Kalisa. Paris / Budapest / Torino, L'Harmattan, 2005, 288 p. ; p. 121-141.

entièrement par ses propres moyens, et encore moins constituer une autorité morale incarnant la justice. Ce démantèlement de la figure du détective a par ailleurs été observé pour plusieurs nouvelles variantes du roman policier à l'échelle mondiale<sup>15</sup> : « *Postmodern crime fiction, with its tonal complexity and its rejection of ancient traditions of certain knowledge, assured identity and detective centred moral authority, seems at present an exotic part of the genre, but it has recurred around the world* »<sup>16</sup>.

L'approche parodique des conventions du roman policier traditionnel est surtout évidente dans *Les Traces de la meute*, texte qui s'ouvre sur une scène apparemment classique, comportant la découverte du corps de la victime assassinée :

Le lundi 17 septembre 1978, le jeune Soubeyrou Mbodji découvre aux environs de la petite ville de Dunya, près d'une décharge publique, le corps sans vie et affreusement mutilé d'un inconnu. L'homme pouvait avoir entre trente et trente cinq ans. Il était de taille moyenne et sa peau claire ressemblait au sable rouge sur lequel il était étendu de tout son long, les yeux tournés vers le ciel. Sa chevelure broussailleuse couverte d'épines et de brindilles reposait sur une grande pierre plate ; on aurait pu croire à première vue, que l'homme était tout simplement endormi. [...] Bien qu'il n'y eût sur des dizaines de mètres à la ronde ni traces de lutte ni arme d'aucune sorte, il ne faisait pas de doute que l'homme avait été sauvagement assassiné (*TR*, p. 9).

Suit une description détaillée du corps et du lieu du crime. Un commissaire de police est chargé du cas et classera le dossier très

---

15 Dans un article de 1998, U. Schulze-Buschhaus analyse également de nouveaux paradigmes du genre policier, mais ses conclusions sont différentes de celles de Knight. Il ne juge pas ces textes comme « exotiques » ou marginaux, mais les considère plutôt comme une prolongation logique du paradigme classique dans le contexte post-moderne (qu'il appelle post-avantgardiste). L'appréciation du phénomène des nouvelles écritures du crime quant à la question de classification semble dépendre de ce que l'on identifie comme étant « encore du roman policier » ou « au-delà du roman policier ». Voir également SCHULZE-BUSCHHAUS (U.), « Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur », in : VOGT (J.), Hrsg., *Der Kriminalroman. Poetik, Theorie, Geschichte*. München : Wilhelm Fink, coll. UTB für Wissenschaft, Bd. 8147, 1998, 581 p. ; p. 523-548.

16 KNIGHT (S.), *Crime Fiction, 1800-2000, op.cit.*, p. 197.

vite, car le coupable avoue bientôt son crime. Alors qu'il est introduit à la première page du roman comme un « fonctionnaire consciencieux » (*TR*, p. 9) qui voudrait vraiment trouver la vérité concernant ce meurtre, dans les quelques chapitres qui sont ensuite consacrés à son enquête, un portrait du Commissaire El-Hadj Malick Dia est élaboré, qui dévie vers la parodie :

Le chef de la police de G... était, à la veille de sa retraite, un homme apprécié de tous pour sa courtoisie, sa pondération et la simplicité de ses manières. Traquer les criminels était pour lui un métier, une façon comme une autre de gagner sa vie mais pas exactement une passion. Il préférerait de loin les parties de belotes sous les grilles du jardin public de G... ou les discussions un peu nostalgiques avec quelques vieux de son âge (*TR*, p. 37).

Le manque de passion du vieil homme pour son métier est cependant le résultat d'un processus de désillusionnement. Dans un environnement social où l'ordre se base sur la puissance des hiérarchies, le rôle attribué à la police n'est pas forcément celui de chercher à instaurer la justice, comme le constate le commissaire, métamorphosé en philosophe résigné :

[Il] avait vite compris les règles du jeu : son travail ne consistait pas forcément à laisser les innocents en liberté et à mettre les assassins derrière les barreaux. Les choses étaient beaucoup plus compliquées que cela et il n'hésitait jamais, pour préserver l'ordre public, à laisser les grands principes de côté (*TR*, p. 37).

Favorisant sa propre sécurité et l'harmonie extérieure du *statu quo*, Dia laisse tomber l'enquête et se soumet à la volonté du puissant dignitaire d'une dynastie locale, le Maître de Dunya, qui a choisi un bouc émissaire pour le meurtre dans la personne de Diéry Faye, « l'idiot du village », qui avoue le crime. En conséquence, la figure du détective faible que constitue Malick Dia disparaît du roman à la page 83 (sur 269 pages).

### **Le puzzle de la narration et la quête de la vérité**

Généralement, dans les romans de Boubacar Boris Diop, l'intrigue ne suit pas une chronologie logique ; plutôt, des événements présents, passés et futurs s'entrelacent. Souvent, Diop combine un

récit principal, qui lui sert de cadre, avec plusieurs récits secondaires, importants ou mineurs. Contrairement aux formes narratives plus traditionnelles, aucune voix narrative stable n'est mise en place, mais plusieurs narrateurs à la première personne et narrateurs intradiégétiques à la troisième personne racontent à tour de rôle des parties de l'histoire, partant de leurs points de vue différents et limités. La polyphonie de ces voix crée ainsi des versions multiples des histoires et de l'Histoire ; les témoignages divers au sujet des événements relatés indiquent des contradictions et des ruptures dans la société représentée. Dans cette pluralité de voix narratives <sup>17</sup>, plusieurs fils du récit sont entrelacés. Comme les indices dans un roman policier, les pièces du « puzzle » (le mystère du crime) doivent être triées et réorganisées graduellement pendant l'acte de la lecture. Dans une certaine mesure, la structure du roman devient elle-même une énigme ou un puzzle, car le lecteur doit reconstruire l'histoire à partir de plusieurs fils temporels et spatiaux, et il doit opter parmi les interprétations disparates que lui offre le texte <sup>18</sup>.

Dans *Les Tambours de la mémoire*, la narration principale est assurée par les deux voix du couple formé par Ndella et Ismaïla. La femme – qui était la maîtresse de la victime avant qu'il soit parti pour chercher la Reine Johanna – admire toujours Fadel, mais son mari affiche, au départ, une attitude plus distante, voire même cynique envers son rival assassiné. Dans la deuxième et la troisième partie du roman, qui retracent l'histoire de l'enquête de Fadel, ils ajoutent

---

17 GUEYE (P.), « L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire : récit contestataire et contestation du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop », dans GODIN (J.-C.), éd., *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?* Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, 439 p. ; p. 241-253 ; p. 246.

18 Dans son article « Der Detektiv als Leser », Peter Hühn décrit la tendance du roman policier contemporain à utiliser des structures narratives de plus en plus compliquées, mais cela n'implique pas forcément l'effacement de la figure centrale du détective. Diop combine les deux : la narration comme casse-tête et la déconstruction du détective. Cf. HÜHN (P.), « Der Detektiv als Leser. Narrativität und Lesekonzepte im Detektivroman », in : VOGT (J.), Hg., *Der Kriminalroman*, op. cit., S. 239-253.

parfois des commentaires personnels. Par l'enchâssement de son journal intime et de ses lettres dans le texte, Fadel devient lui-même un des narrateurs du roman, mais des personnages secondaires s'approprient également des parties du récit, y compris l'officier qui est censé avoir assassiné le protagoniste. Souvent, les perspectives changent sans indication claire dans le texte, de sorte qu'elles s'estompent l'une dans l'autre.

Alors que les premières pages des *Traces de la meute* laissent croire que l'histoire sera racontée par un narrateur extradiégétique et omniscient, quatre niveaux narratifs superposés apparaissent très tôt. Un premier niveau est constitué par l'enquête de Raki, la narratrice à la première personne, au sujet de son grand-père qui a été condamné pour le meurtre d'un étranger dans sa ville natale, il y a trente ans. Enquêtant ainsi sur un secret de famille, la narratrice devient, à sa manière, une détective qui élucidera le meurtre. Elle rencontre plusieurs témoins de l'époque, dont l'ancien journaliste Mansour Tall, le personnage qui l'aidera le plus à reconstruire l'histoire de son grand-père et de la victime. Se trouvant sur son lit de mort, le vieil homme relate, d'une manière fragmentée qui reflète sa mémoire incertaine, l'histoire du meurtrier Diéry Faye et de l'assassiné, Kaïre. Ce deuxième niveau, constitué par un récit oral feint, occupe la plus grande partie du texte, mais il encadre un troisième niveau : la version de l'histoire par Diéry Faye lui-même, qui l'avait auparavant relatée à Mansour Tall. Cette confession du meurtrier contient, à un quatrième niveau, des fragments des contes que Kaïre a narrés aux jeunes de Dunya avant sa mort. En conséquence, la voix de la victime occupe le centre du roman, entouré par la confession du coupable et le témoignage d'un ancien investigateur qui n'avait jamais rendu public ce qu'il a pu savoir sur le crime. La voix de l'enquêteur du départ, Raki, est réduite au cadre global, comme elle reste en dehors de l'histoire du crime qui s'est déroulé au sein de la génération précédente et dont toutes les dimensions lui sont révélées au fur et à mesure.

*Murambi, le livre des ossements*, est divisé en quatre parties. Dans la première et dans la troisième partie, intitulée respectivement

« La peur et la colère » et « Le génocide », les voix des victimes aussi bien que des coupables relatent des micro-récits de leur expérience personnelle au Rwanda au mois d'avril 1994. Ces récits se lisent comme les témoignages d'une procédure judiciaire. La deuxième partie, « Le retour de Cornelius », et la quatrième, « Murambi », sont principalement relatées à la troisième personne, mais la focalisation utilise la perspective de Cornelius, un homme entre deux âges qui revient au Rwanda après un long exil pour connaître le destin de sa famille qui a péri et pour essayer de comprendre comment le génocide fut possible. Sa recherche est donc de nature privée et politique en même temps. *Murambi* présente ainsi une alternance des voix narratives, mais, contrairement aux autres romans de Diop, il n'y a ni enchâssement ni mélange des voix. Dans ce livre, Diop favorise clairement le fond par rapport à la forme. C'est un choix conscient, comme l'auteur l'a expliqué dans un entretien : « Le récit est dépouillé afin que le lecteur n'ait aucun prétexte pour détourner le regard, je ne voulais pas le distraire du contenu du livre par de vains artifices de style »<sup>19</sup>. Par conséquent, dans *Murambi*, c'est moins la forme du roman que le crime lui-même qui demeure une énigme : la tragédie rwandaise ne peut pas être expliquée par des arguments rationnels, bien que beaucoup d'indices au sujet des circonstances historiques, sociales et politiques soient évoqués dans le texte.

En résumé, dans chacun des romans de Boubacar Boris Diop, le lien qui unit les différents narrateurs et les divers fils du récit est une recherche de la vérité, la volonté de révéler une histoire tue. Cette quête ne concerne pas uniquement l'élucidation du crime, mais aussi celle des structures politiques et sociales qui rendent le crime possible. La connaissance des faits ne peut pas être dissociée de la compréhension de leurs contextes et de leurs causes. Comme Sob l'a bien exprimé :

---

19 MONGO-MBOUSSA (B.), « Rwanda : le devoir de mémoire », *Africultures*, n°29, 2000 ([http://www.africultures.com/revue\\_africultures/articles/affiche\\_article.asp?no+1453](http://www.africultures.com/revue_africultures/articles/affiche_article.asp?no+1453) ; consulté le 5 février 2009).

Au total, sur le plan structurel, l'histoire dans les romans de Boubacar Boris Diop c'est l'histoire de la connaissance d'une histoire ; c'est le récit de la façon dont un narrateur a procédé pour accéder à la vérité qui est comme une bouteille à la mer laissée à la postérité. Ainsi donc, la structure des romans de Boubacar Boris Diop induit une quête. Il s'agit de remonter le passé pour dénoncer les préjugés et les hypocrisies de toutes sortes, bref, c'est la conquête du savoir contre tout ce qui l'étouffe<sup>20</sup>.

Cette méta-narrativité accentuée rapproche Diop d'autres auteurs postmodernes du roman policier, qui privilégient l'enquête (c'est également la tendance du polar français) mais écartent la figure classique du détective<sup>21</sup>. Mais tandis que la quête de la connaissance et de la vérité peut s'accomplir, au moins partiellement, dans les romans de Diop, l'absence flagrante de la justice qui réparerait les torts ou qui réhabiliterait des victimes donne une orientation pessimiste à ses textes. À cet égard, ils contrastent une fois de plus avec les romans policiers classiques dont les fins, même si elles ne sont pas toujours heureuses, ont quelque chose de rassurant.

### **L'enquête comme résistance au silence : *Les Tambours de la mémoire***

Dans *Les Tambours de la mémoire*, le récit encadrant concerne le projet que nourrit le couple Ndella et Ismaïla, d'écrire l'histoire de Fadel, leur ami assassiné. Bien qu'Ismaïla refuse explicitement d'adopter le rôle du détective – « Je n'avais aucune envie de m'embarquer dans une enquête policière compliquée et périlleuse » (TA, p. 36) –, ils deviennent des enquêteurs cherchant à comprendre

---

20 SOB (J.), « Fiction et savoir dans l'œuvre de Boris Boubacar Diop », 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 Valentin-Yves Mudimbe*. Paris / Turin / Budapest : L'Harmattan ; Bruxelles : Archives et Musée de la Littérature, 2003, 589 p. ; p. 429-439 ; p. 433.

21 Par conséquent, Scaggs appelle le genre policier post-moderne un « roman anti-détective » (*Crime Fiction, op. cit.*, p. 139-143), tandis que Sob lit les textes de Boubacar Boris Diop comme des « anti-romans » (*L'Impératif romanesque de Boubacar Boris Diop, op. cit.*, p. 31).

le sens de la mort de Fadel, tout comme Fadel lui-même enquêtait sur la vie et la disparition de la reine mythique Johanna, qui fut probablement assassinée, elle aussi.

Le point de départ des *Tambours de la mémoire* est donc une double narration d'enquête sur des crimes commis envers deux individus à des époques et dans des lieux différents. Mais, par la suite le texte va plus loin. Sous la forme d'une sorte de mythe moderne, il s'agit de la reconstruction fictive d'une partie de l'histoire de la résistance qui s'est organisée contre la violence des pouvoirs colonial et post-colonial. Par son nom, la Reine Johanna imaginée par le roman rappelle Jeanne d'Arc<sup>22</sup>, mais elle fait aussi allusion à une figure sénégalaise historique, Aliin Sitooye Jaatta, dont le nom apparaît une seule fois dans le texte (TA, p. 61) ; il s'agit d'une jeune femme qui avait pris la tête d'une rébellion contre la puissance coloniale française pendant la deuxième guerre mondiale<sup>23</sup>.

Une amnésie collective, résultat de la censure et de l'évanescence du passé s'il n'est pas entretenu dans la mémoire, a effacé le mouvement de résistance de Johanna dans l'histoire nationale. C'est alors que Fadel Sarr, le fils d'un homme corrompu et puissant qui fait partie des milieux riches de la capitale, devient littéralement hanté par l'histoire de la reine légendaire. Sa détermination à sauver

---

22 Le choix de la version allemande du nom, Johanna, implique une dette à l'égard du drame de Bertolt Brecht *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1930), une version moderne et parodique du mythe de la femme révolutionnaire. Cf. aussi la proximité entre le titre *Les tambours de la mémoire* et celui de la pièce de Brecht *Trommeln in der Nacht* (1922), un drame qui met en scène le conflit entre héroïsme et amour dans le cadre de la rébellion du mouvement spartakiste en Allemagne (1919).

23 Jaatta fut arrêtée et bannie du Sénégal en 1943. La « rébellion », qui était en fait un refus des paysans de fournir des vivres aux militaires français, fut réprimée de manière sanglante. À cause du conflit persistant entre la province de la Casamance, où le mouvement de Jaatta eut lieu, et l'État national, Aliin Sitooye Jaatta ne fait pas partie de l'historiographie officielle du Sénégal ; cf. DIA (H.), « Boubacar Boris Diop : le mendiant du souvenir. Parcours subjectif des *Tambours de la mémoire* », *Éthiopiennes*, n°52, 1989, <http://www.refer.sn/ethiopiennes/> ; consulté le 9 février 2009.

Johanna de l'oubli est également une révolte contre le système politique et social incarné par son père. Fadel considère l'effacement de Johanna de la mémoire collective comme une ignorance et une falsification dangereuses de l'histoire. Son but est de redécouvrir la vraie histoire de la reine, qui a probablement été tuée, et de réclamer une justice morale à même de réparer cette double liquidation physique et idéologique de la reine qui devrait ainsi retrouver une place digne d'elle dans la mémoire. Il commence son enquête par des recherches dans les archives nationales, mais l'accès à la documentation spécifique lui est interdit. Le problème du rapport entre le pouvoir et la construction d'une histoire nationale devient ici palpable <sup>24</sup>.

Le silence autour de la résistance de Johanna a si complètement effacé son histoire de l'Histoire que Fadel, avec sa volonté de la faire revivre et de perpétuer sa mémoire <sup>25</sup>, est considéré comme un fou. Rejeté par ses parents et marginalisé par son frère marxiste et ses amis, Fadel est finalement un être à l'écart de toutes les normes sociales et devient la voix de la folie qui a souvent été la voix de la sagesse détournée dans la littérature africaine <sup>26</sup>.

Poursuivant son enquête, Fadel voyage vers l'ancien royaume de Wissombo, où son projet se transforme en une forme de vie alternative quand il se fond dans la communauté villageoise et y séjourne pendant sept années (un nombre qu'on trouve souvent dans les mythes et légendes). Brouillant de plus en plus les frontières entre le passé et le présent, entre la fiction et la réalité, Fadel transforme le mythe de la reine en une vérité personnelle et considère qu'elle est toujours vivante : « Fadel a froidement décidé d'installer le mythe au cœur du réel, quitte à faire grincer et grimacer celui-ci au delà du raisonnable » (TA, p. 91-92), commente son frère.

---

24 MUDIMBE-BOYI (E.), « The State, the Writer, and the Politics of Memory », *Studies in Twentieth Century Literature*, 23/01/1999, p. 143-161 ; p. 145.

25 MUDIMBE-BOYI (E.), « The State, the Writer... », *art. cit.*, p. 149.

26 Cf. GEHRMANN (S.), « Face à la meute. Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop », *Présence Francophone*, n°63, 2004, p. 145-159.

À Wissombo, Fadel tient un journal et écrit des lettres, documents qui seront intégrés dans le roman écrit par Ndella et Ismaïla. Comme le montre la narration fragmentée de Fadel, il n'arrive jamais à connaître les faits exacts concernant l'assassinat de la Reine. En revanche, il apprend qu'à Wissombo, le mythe de Johanna n'est pas une histoire fixée, mais vivante, qui assume efficacement sa fonction sociale pour une communauté résistante à la puissance centrale d'un État corrompu. C'est cette dimension dynamique du mythe qui permet d'établir des connections entre le passé et le présent. Chaque année, les villageois reconstituent l'histoire de Johanna en jouant une pièce de théâtre rituelle, « sent[a]nt obscurément que dans leur texte et dans leurs gestes c'est la mémoire et donc le destin de leur communauté qui se joue » (TA, p. 159). Ainsi, par la performance théâtrale, se crée une simultanéité entre la situation coloniale et post-coloniale. Or, le mythe n'est pas seulement réactualisé par le simulacre de la performance, mais aussi par la réalité sociale. L'armée du régime dictatorial intervient en effet pour interdire le culte, et, quand l'actrice qui joue Johanna est soudainement touchée par l'esprit de la prophétesse, elle se transforme en réincarnation de la reine et, emplie de courage révolutionnaire, défie les puissants. Mais l'histoire se répète : le mouvement de résistance revigoré est massacré par les militaires. Fadel est arrêté, torturé, et finalement tué. La violence du passé et du présent, la situation coloniale et post-coloniale fusionnent à ce moment<sup>27</sup>, en un cycle d'oppression sans fin. Le projet qu'avait Fadel de rétablir la justice en faveur de Johanna a complètement échoué, mais les voix de ses amis qui notent l'histoire de son enquête et de son meurtre valorisent et prolongent sa résistance au silence.

### **Crime et relations de pouvoir dans *Les Traces de la meute***

Comme je l'ai montré avec le portrait du commissaire El Hadj Malick Dia ci-dessus, l'enquête effectuée par la police dans *Les*

---

27 MUDIMBE-BOYI (E.), « The State, the Writer... », *art. cit.*, p. 146.

*Traces de la meute* peut être qualifiée de parodique. Elle montre l'inefficacité de la police et des structures de l'État en général. Le détective démissionnaire sait très bien que les autorités locales ne veulent pas que la vérité à propos du meurtre soit rendue publique, car la victime n'était qu'un étranger qui ne s'était pas intégré dans l'ordre de la petite ville de Dunya<sup>28</sup>. Cette bourgade imaginaire fonctionne comme un microcosme où les habitants, fiers de leur noble descendance, se croient au centre de l'univers. Leur épopée fondatrice, conformément à un modèle de mythes oral répandu en Afrique de l'Ouest, chante la victoire de leur grand ancêtre sur un monstre terrible. Les habitants de Dunya, qui a été bâtie sur le terrain où le monstre fut abattu par l'ancêtre, se proclament nobles et héroïques. Ainsi, le chef actuel de Dunya, un descendant du père fondateur, se fait appeler « le Maître du pays » et justifie son despotisme par la noblesse de sa généalogie. Dunya symbolise les pouvoirs rétrogrades en général et ceux de l'État africain postcolonial en particulier. Dans la perspective post-coloniale, le monstre est une allégorie du colonialisme, vu que la victoire contre ce dernier sert souvent de justification morale aux dictatures africaines du présent.

Comme le récit le dévoile au travers des voix des témoins divers, écoutées et rassemblées par Raki, la victime du meurtre, Kaïre, était venue dans la petite ville de Dunya pour y fonder un musée. Il est resté un étranger à l'écart de la communauté, mais il s'est noué d'amitié avec quelques jeunes auxquels il racontait des récits fantastiques. Ces contes provoqueront finalement sa mort, parce qu'ils minent l'autorité des puissants de Dunya. En tant qu'étranger qui ne se conforme pas aux règles de la vie collective traditionnelle, Kaïre ose non seulement négliger la visite honorifique qu'il faut rendre au Maître du pays, mais s'attaque de surcroît au mythe de la fondation de Dunya. L'identité fixe et l'ordre social de Dunya sont contestés quand Kaïre remplace le héros local par un homme du peuple ridicule, Baay Gallaay, une fusion du *trickster* africain et du *pícaro* de la tradition romanesque occidentale. Ainsi, il s'attaque aux structures

---

28 Le nom métonymique de Dunya signifie « le monde » en *wolof* (comme par ailleurs en arabe et en swahili).

périmées d'une société traditionnelle avec l'arme de l'humour. Les contes de Kaïre forment un contre-mythe subversif au texte du récit fondateur de Dunya qu'ils mettent dès lors en question. Le fait qu'il divertit les enfants et qu'il emploie un langage codé et figuré sont par conséquent jugés comme un acte criminel par les autorités de Dunya, des personnes âgées qui craignent la menace que font peser les narrations subversives de Kaïre sur l'ordre établi. Raki analyse la situation qui a provoqué le meurtre de manière clairvoyante :

Il fait découvrir aux adolescents l'ivresse de la désobéissance. Il leur enseigne une langue codée que personne n'entend à Dunya. Sur tous les murs de la ville s'étalent des mots étranges et des dessins représentant le mystérieux Baay Gallaay. Rien de méchant, mais à Dunya on n'aime pas les énigmes. Il faut à tout prix savoir qui est Baay Gallaay. Le désir de percer son secret conduit presque logiquement à un procès de sorcellerie et à l'assassinat pur et simple de Kaïre (*TR*, p. 90).

Systématiquement incités à se méfier de l'étranger, les habitants de Dunya lui attribuent des pouvoirs magiques et finissent par l'accuser de la mort d'une petite fille. Suite à l'accusation de sorcellerie, la meute de Dunya, dans une course terrible, le chasse, l'encercle et l'assassine collectivement.

Le personnage de Diéry Faye, qui sera par la suite accusé de meurtre, est en fait l'un des membres les plus faibles de cette communauté. Il a été moralement forcé de donner le coup mortel à Kaïre et devient ainsi le bouc émissaire pour ce crime. La deuxième partie du roman se concentre sur le destin du meurtrier qui, après avoir purgé sa peine en prison, devient un fou errant dans les rues de Dakar, un personnage tourmenté « entre la démence totale et une extrême lucidité, proche d'une certaine forme de monstruosité » (*TR*, p. 170). Il devient l'ami de Mansour Tall et lui raconte sa version de l'histoire du meurtre. La confession de Faye éclaire la manière dont il a été utilisé par le pouvoir, alors qu'il était lui-même opprimé par celui-ci. Pour Tall, qui est en train de dépérir au moment où il parle à Raki, dire « l'innocence ambiguë de Diéry Faye » (*TR*, p. 94) devient un devoir de témoignage. *Les Traces de la meute* est finalement beaucoup plus un roman politique sur le pouvoir et les traditions rétrogrades qu'un roman policier. Les nombreuses allusions à

Senghor et à d'autres présidents africains dans les fragments de la fable relatés par Kaïre (*TR*, p. 219) et racontés à nouveau par son meurtrier, confirment cette perspective.

**Une enquête autour du génocide et de la nature humaine :  
*Murambi, le livre des ossements***

*Murambi*, basé en grande partie sur des témoignages qu'il a rassemblés durant ses séjours au Rwanda en 1998 et 1999, occupe une position particulière dans l'œuvre de Diop. L'expérience du Rwanda a changé la vision du monde de l'auteur<sup>29</sup>, qui qualifie *Murambi* de « roman-vérité »<sup>30</sup>. Une déclaration d'un des rescapés du génocide peut dès lors se lire comme une adresse de l'auteur à son public :

Il est important que tu me croies. Je n'invente rien, ce n'est pas nécessaire pour une fois. Si tu préfères penser que j'ai imaginé toutes ces horreurs, tu te sentiras l'esprit en repos et ce ne sera pas bien. Ces souffrances se perdront dans des paroles opaques et tout sera oublié jusqu'aux prochains massacres. Ils ont réellement fait toutes ces choses incroyables (*MU*, p. 222).

Emmené en exil pendant les massacres des Tutsis au Rwanda en 1973, alors qu'il n'était qu'un enfant, Cornelius Uvimana est le fils d'un père hutu et d'une mère tutsie. Il est devenu professeur d'histoire à Djibouti, en suivant une vocation étroitement liée à son désir de comprendre les sources de la violence dans son pays natal. Quand il arrive à Kigali en 1998, Cornelius s'interroge sur la sérénité apparente des gens et, face à leur silence, il continue à étudier les documents écrits sur le Rwanda. Quand il apprend que son père

---

29 DIOP (B.B.), « Génocide et devoir d'imaginaire », dans *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris : Philippe Rey, 2006, 215 p. ; p. 17-35 ; SOB (J.), *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, *op. cit.*, p. 51.

30 LOIMEIER (M.), « Die beste Möglichkeit, um die Gegenwart zu verstehen ist, sich ständig auf die Vergangenheit zu beziehen » (interview mit B.B. Diop), in : LOIMEIER (M.), éd., *Wortwechsel. Gespräche und Interviews mit Autoren aus Schwarzafrika*. Bad Honnef : Horlemann, 2002, 206 S. ; p. 53-56 ; p. 53. À propos de la relation difficile entre fiction et faits dans le cadre du projet « Écrire par devoir de mémoire », cf. SMALL (A.), « Le projet "Rwanda - Écrire par devoir de mémoire"... », *art. cit.*

n'est pas mort, mais qu'il a quitté le pays après avoir organisé un des plus grands massacres des Tutsis à Murambi, mettant également à mort son épouse et ses enfants en bas âge, Cornelius se rend compte qu'une approche objective et neutre du génocide ne lui est plus possible :

Cornelius avait la tête en feu. Toutes sortes de sentiments et d'idées confuses s'y bousculaient. Il n'avait qu'une certitude : à compter de ce jour, sa vie ne serait plus la même. Il était le fils d'un monstre. [...] À présent, son retour d'exil ne pourrait plus avoir le même sens. La seule histoire à raconter désormais était la sienne. L'histoire de sa famille. Il se découvrait brusquement sous les traits du Rwandais idéal : à la fois victime et coupable (*MU*, p. 102-103).

À ce tournant de son enquête, qui devient en même temps une quête identitaire, Cornelius comprend la nécessité de se mettre à l'écoute des voix des survivants aussi bien que de celles des morts, même si elles ne veulent pas lui parler directement.

Comme d'autres lieux au Rwanda, l'école de Murambi où s'est déroulé le massacre organisé par le père de Cornelius, est devenu un lieu de mémoire où les morts n'ont pas été enterrés, mais exposés. Les ossements des victimes sont devenus un monument sur les lieux mêmes du crime. Par leur matérialité, ils donnent symboliquement de l'importance et une « voix » aux morts : « En ce lieu se rencontraient, dans la douleur et la honte, sa propre vie et l'histoire tragique de son pays. Rien ne lui parlait autant de lui-même que ces ossements éparpillés sur le sol nu » (*MU*, p. 185).

Finalement, c'est son oncle, le vieux sage Siméon Habineza, qui donne à l'exilé le témoignage le plus important pour rassembler les morceaux du puzzle concernant sa famille et son pays brisés. Cornelius apprend que le crime extraordinaire de son père était une histoire banale d'avarice mais aussi d'« appétit de puissance, ce masque éclatant de l'infamie et de la servitude » (*MU*, p. 206). Mais, bien que les mots du vieil homme lui soient d'une aide précieuse, même Siméon ne peut finalement pas expliquer comment toute la violence abominable durant le génocide a été possible. L'enquête reste sans résultat précis et Cornelius sent qu'il restera dans une certaine mesure en dehors de l'histoire qui le concerne pourtant de si près :

« il sentait que jamais il ne pourrait comprendre des souffrances qui n'avaient pas été les siennes. Son retour en devenait presque un autre exil » (*MU*, p. 191).

À la fin du roman, l'espoir d'aller au-delà du deuil et de la haine dans la société détruite du pays aux mille collines demeure minime. Le savoir acquis par Cornelius, un étranger dans son propre pays d'origine, il le partage en fin de compte à partir d'une perspective extérieure avec tous ceux qui ont été touchés humainement par la tragédie rwandaise. Cela inclut les écrivains du projet « Écrire par devoir de mémoire », qui sont évoqués dans le roman : « Ces étrangers aussi horrifiés que lui par les tueries de Kigarama, de Nyamata et d'ailleurs, avaient compris ceci : un génocide parle à chaque société humaine de son essentielle fragilité » (*MU*, p. 224). Dans *Murambi*, du fait de l'alternance des voix et des perspectives, tout jugement simpliste est évité ; le roman invite plutôt le lecteur à participer à une quête continue de la vérité à propos du génocide<sup>31</sup> et à propos de la nature humaine en général.

### Usages et détournement du roman policier

En somme, tous les romans de Diop, avec leur fin ouverte, s'écartent du modèle policier classique. L'enquête, en tant que quête de vérité, est ainsi toujours à poursuivre. De la même façon, aucun des protagonistes créés par Diop n'est en mesure de réinstaurer l'ordre social rompu par le crime. La détection du crime n'est pas possible ou ne mène pas à une justice réparatrice. De plus, alors que le détective classique se sert de la raison et de la seule logique et reste extérieur à l'histoire du crime lui-même, les protagonistes et/ou narrateurs qui enquêtent dans les romans de Diop sont affectés par l'émotion, ce qui vaut également pour les victimes et les coupables du crime ; parfois proches de la folie, certains ne peuvent même plus distinguer entre la réalité et la fiction.

---

31 MONGO-MBOUSSA (B.), « Rwanda : le devoir de mémoire », *art. cit.*

Dans *Murambi*, le génocide est partiellement expliqué par la rupture de l'ordre social qu'ont provoquée le colonialisme allemand, puis belge, et le néo-colonialisme français, mais tous ces éléments d'explication rationnelle échouent face à l'horreur des crimes.

Quand Ismaïla et Ndella, dans *Les Tambours de la mémoire*, arrivent à la fin de leur histoire, ils n'ont aucune certitude quant au destin de leur ami. Ils imaginent que Fadel a été tué par le commandant de la police militaire. Sa mort semble une répétition de ce qui était arrivé à la reine révolutionnaire, prolongeant ainsi un cycle de violence. C'est au travers du double processus de remémoration et de recherche sur la signification du crime et du sacrifice – l'enquête de Fadel sur la reine à la fois mythique et historique, et l'enquête du couple sur la mort de Fadel – qu'une critique du colonialisme et des régimes africains néo-coloniaux a lieu.

Dans *Les Traces de la meute*, l'enquête de Raki a permis de découvrir que le meurtre de Kaire n'est pas imputable seulement à son grand-père condamné en tant qu'assassin, mais qu'il s'agit d'un crime collectif, inspiré par un pouvoir conservateur. Cependant, il est trop tard pour une réhabilitation de son grand-père et pour la punition des vrais coupables.

Cornelius, dans *Murambi*, apprend l'immense culpabilité de son propre père dans le génocide et la mort tragique de sa mère et de ses frères. Face au désastre, toutes les analyses historiques, politiques et personnelles ne suffisent pas à l'élucidation du génocide, crime abominable qui ne peut pas être raconté suivant les paradigmes d'une narration classique, comme dans le roman policier :

Le quatrième génocide du siècle restait une énigme [...]. Oui, c'était une affaire bien obscure. Ces jours cruels ne ressemblaient à rien de connu. Tissés d'éclairs, ils étaient traversés par tous les délires. Cornelius en était conscient, il ne réussirait jamais à dompter ce tourbillon, ses fortes couleurs, ses hurlements et ses furieuses spirales. Tout au plus Siméon lui avait fait pressentir ceci : un génocide n'est pas une histoire comme les autres, avec un début et une fin, entre lesquels se déroulaient des événements plus au moins ordinaires (*MU*, p. 225-226).

Ce qui frappe dans les romans de Diop, c'est l'impossibilité de venir à bout du crime afin de restaurer l'ordre social. Ceci s'explique

notamment par le fait que, contrairement à ce qui se passe dans le roman policier en général, où le crime individuel n'est souvent qu'un symptôme ou le résultat des dysfonctionnements du système politique ou social qui peut se réformer<sup>32</sup>, les crimes dans les narrations de Diop apparaissent moins comme des actes individuels que comme de violents coups de colère collectifs, et des actes perpétrés par une « meute » de civils ou de militaires. Le meurtre qui a constitué une rupture de l'ordre social apparaît dès lors aussi – c'est le cas pour Fadel et Kaïre – comme ce qui a servi à préserver un système d'oppression. La forme de ce système de pouvoir – pouvoir traditionnel dans *Les Traces de la meute* ou régime (néo-)colonial dans *Les Tambours de la mémoire* – semble interchangeable, et l'un est à l'image de l'autre.

Enfin, en raison de leurs techniques narratives sophistiquées (multiplication et mélange de voix, fils entremêlés du récit), les romans de Boubacar Boris Diop constituent un puzzle dont les pièces doivent être soigneusement assemblées par le lecteur. L'écrivain recourt à quelques conventions du roman policier, mais il se les approprie et en fait un usage éclectique et parodique. Sa manière de faire coexister la banalité et l'horreur, la parodie et le pathétique, avec une forme expérimentale du roman (quoique moins dans *Murambi*), situe ses textes en dehors de la fiction populaire du roman policier et du polar. Cependant, de telles atteintes aux conventions du roman policier ne constituent pas une exception : « *The boundaries of the genre have become fuzzier as ever, stretching over a wide range of registers, themes and styles, from pulp fiction to highly literary novels with elements of crime* »<sup>33</sup>. Dans cette perspective, les romans de Diop peuvent toujours se lire dans le cadre d'une « littéra-

---

32 CHRISTIAN (E.) « Introducing the Post-Colonial Detective : Putting Marginality to Work », in : CHRISTIAN (E.), ed., *The Post-Colonial Detective*. Houndmills/New York : Palgrave Macmillan, 2001, ix-209 p. ; p. 1-14.

33 MATZKE (C.) et MÜHLEISEN (S.), « Postcolonial Postmortems : Issues and Perspectives », in : MATZKE (C.) et MÜHLEISEN (S.), eds., *Postcolonial Postmortems. Crime Fiction from a Transcultural Perspective*. Amsterdam / New York : Rodopi, 2006, p. 1-16 ; p. 2.

ture du crime » (*crime fiction*), un genre aux contours très large <sup>34</sup>, dont le roman policier classique n'est plus qu'une variante. Il n'en reste pas moins vrai que c'est justement à cause de la centralité du crime et de l'enquête en tant que quête de la vérité que Diop apporte une contribution importante à l'analyse critique des sociétés africaines et des relations mondiales contemporaines. Les aspects ludiques et parodiques de son écriture ne contredisent pas cet engagement, même si, face à l'absence de sens et de justice, il s'agit d'un engagement profondément désillusionné.

---

34 SCAGGS (J.) *Crime Fiction*, *op. cit.*, p. 2.



J.-J. Rousseau TANDIA MOUAFOU

Université de Dschang-Cameroun

## **POUR UNE SOCIOPOÉTIQUE DES VALEURS DANS LE POLAR D'AFRIQUE FRANCOPHONE**

Le procès que les derniers romans<sup>1</sup> de Mongo Beti font à la société africaine postcoloniale est indissociable de la réorientation esthétique de l'écrivain vers le polar<sup>2</sup>. On a en effet connu le Mongo Beti écrivain de l'exil, celui dont les premiers romans, tous écrits à partir de l'ailleurs, continuaient curieusement à se focaliser, comme le remarque fort à propos A. Kom, « sur l'univers africain où se déroule l'action et auquel appartiennent les personnages »<sup>3</sup>. Il y a ensuite eu le Mongo Beti rentré au Cameroun, dont les derniers romans s'inscrivent dans la logique d'« un retour au pays natal ». Tout se passe comme si, après plusieurs décennies d'exil et avec l'onction de la modernité acquise ailleurs, notre auteur ne retrouvait dans son pays où tout n'est qu'écartés déontologiques, moraux, éthiques etc., et que du même coup, l'écriture de ses romans avait été contrainte de se renouveler en s'orientant vers le polar.

---

1 *Trop de soleil tue l'amour*. Roman. Paris : Julliard, 1999, 239 p. (= TS) ; *Branle-bas en noir et blanc*. Roman. Paris : Julliard, 2000, 351 p. (= BB).

2 Des théoriciens, longtemps avant cette étude, ont montré que les récits de notre corpus pouvaient légitimement être classés dans la catégorie du polar, genre émergent dans la littérature francophone. On pourra lire à propos les articles d'Ambroise Kom : « Littérature africaine. L'avènement du polar », *Notre Librairie*, n°136, 1999, p. 16-25 ; « Violences postcoloniales et polar d'Afrique », *Notre Librairie*, n°148, 2002, p. 36-43.

3 *Mongo Beti parle*. Interview réalisée et éditée par Ambroise Kom. Bayreuth : Bayreuth African Studies, n°54, 2002, 197 p. ; p. 43.

*Trop de soleil tue l'amour* raconte l'histoire d'un journaliste politique dont les passions se partagent entre ses articles au vitriol contre la dictature au pouvoir, son amour instable pour la sulfureuse Bébète et d'incroyables rasades de whisky. Il va du jour au lendemain être volé, espionné, menacé de mort et soupçonné de meurtre puisqu'un cadavre a été retrouvé dans son appartement. *Branle-bas en noir et blanc* peut être considéré comme une suite de *Trop de soleil tue l'amour*, puisqu'on y retrouve à la fois une transposition thématique et une réincarnation des personnages du précédent roman. L'enquête sur la disparition inexplicée de Bébète entraîne le lecteur sur des pistes où il rencontre des gens malhonnêtes et corrompus, des pédophiles et des barbouzes, des sbires du pouvoir et des adeptes de la magie noire. Ces deux romans peuvent être rangés dans la catégorie du polar, puisqu'on y retrouve en tout cas la séquence : meurtre – enquête – non résolution de l'énigme, qui est en passe de devenir une sorte de schéma commun.

La non résolution de l'énigme est une figure narrative qui renvoie aux incertitudes postcoloniales où toutes les convictions vacillent. Pour notre auteur une fois rentré au pays, il était nécessaire d'opérer une rupture esthétique en choisissant le modèle d'une *crime fiction* à l'issue indécidable, parce que, d'un côté, les réalités paraissaient dépasser la capacité de les contrôler et de les comprendre. Mais, d'un autre côté, Mongo Beti est resté lui-même, l'auteur engagé qu'on a toujours connu : si, du fait que l'énigme n'est pas résolue, le sens du roman est incertain, il n'en contient pas moins une promesse de sens. C'est elle que nous nous proposons d'explorer à travers une étude de la mise en texte des valeurs, c'est-à-dire de la prise en charge de celles-ci par une esthétique verbale.

Selon Alain Viala <sup>4</sup>, la sociopoétique a pour objet la corrélation qui existe entre les faits sociaux, externes à la textualité, et leur influence sur les œuvres littéraires qui entendent, justement, verbaliser cet univers référentiel appelé société. Il explique : « force est d'admettre

---

4 MOLINIÉ (G.), VIALA (A.), *Approches de la réception. Sémiostylistique et socio-poétique de Le Clézio*. Paris : PUF, 1993, p. 147.

que les variations historiques des répertoires, définitions et répartitions de genres se font sous l'effet de causalités externes à la pure textualité, donc sous l'effet de faits de société : la corrélation entre ces faits et les états de la poétique donne l'objet de la *sociopoétique* »<sup>5</sup>. Cette corrélation est de nature sociocritique, en ce sens que, si elle a bien pour fin d'éclairer le texte, ce n'est pas pour en faire un absolu ; au contraire, c'est pour mieux en comprendre la « teneur sociale » intrinsèque, comme le dit Claude Duchet :

Au sens restreint, rappelons-le, la sociocritique vise d'abord le texte. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire. Mais la finalité est différente, puisque l'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale<sup>6</sup>.

Concrètement, nos analyses se feront selon deux grandes orientations : d'abord, une étude des différents mécanismes de textualisation des valeurs et, ensuite, ce que Philippe Hamon appelle une « poétique de l'effet-idéologie »<sup>7</sup> qui tentera de repérer, dans le texte, les différentes traces du non-dit auctorial. Ainsi, c'est en fonction d'une analyse d'une double analyse du discours que le décryptage de cette poétique des valeurs devrait nous permettre d'articuler le polar de Mongo Beti à la conjoncture sociohistorique qui l'a vu naître.

### La mise en texte des valeurs

Selon Philippe Hamon<sup>8</sup>, l'instrument de mesure des valeurs dans un texte littéraire, c'est l'évaluation, qui

peut être considérée comme l'intrusion ou l'affleurement, dans un texte, d'un savoir, d'une compétence normative du narrateur (ou d'un personnage évaluateur) distribuant, à cette intersection, des positivités ou des négativités, des réussites ou des ratages, des conformités ou des déviations, des excès ou des

---

5 C'est l'auteur qui souligne.

6 DUCHET (Cl.), *Sociocritique*. Paris : Nathan, 1979, p. 314.

7 HAMON (Ph.), *Texte et idéologie*. Paris : PUF, 1984, p. 20.

8 HAMON (Ph.), *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 22.

défauts, des dominantes ou des subordinations hiérarchiques, un acceptable ou un inacceptable, un convenable ou un inconvenant.

Vincent Jouve<sup>9</sup> reprendra, *mutatis mutandis*, cette démarche en répertoriant les « points valeurs » qui peuvent faire l'objet d'une évaluation dans le texte littéraire. Nous nous en sommes inspiré pour organiser cette première partie de notre travail selon trois axes : les paroles et pensées, l'action et l'éthique.

### *Paroles et pensées*

Parmi les critères d'évaluation du personnage, le « dire », mis en rapport avec différentes normes concernant les usages linguistiques, constitue l'un des aspects à partir duquel peuvent être distribuées des positivités ou des négativités. Dans notre corpus, la parole du personnage est perçue à la fois comme transgressive et agressive.

Dans la production littéraire de Mongo Beti, le choix du polar a pour corollaire une mutation dans le style, puisque les discours des personnages s'énoncent dans un registre qui enfreint la norme du français standard. L'argot, en particulier, vient mettre à mal les structures classiques de la langue, et d'une manière générale, les marques de l'oral se retrouvent dans l'écrit. La forme est donc essentiellement relâchée, avec des troncations dans la graphie : « En fait, t'es pas si nigaud qu'il y paraîtrait » (TS, p. 40), « z'avez tout compris » (BB, p. 90) ; le démonstratif neutre de forme écrasée « ça » : « [...] les tapineuses, ça ne m'a jamais paru très ragoûtant » (TS, p. 45), « un État qui protège ses agents, c'est une utopie de castriste, ça » (BB, p. 198). C'est parfois la norme endogène qui est donnée à voir à travers un français local qui souffre d'une indigence lexicale évidente : « Mon frère, je dis que hein, c'est ma mort que tu veux là ou quoi même ? Ouais ! Si je fais la chose que tu dis là je suis mort » (TS, p. 180), « Ouais, Paul, tu fais même quoi là ? Ekyé, tu ne me reconnais pas ? Pourquoi tu fais comme ça ouais ? Je ne suis plus ton frère ? Tu fais ça pourquoi ? » (BB, p. 282). Aussi le

---

9 JOUVE (V.), *Poétique des valeurs*. Paris : PUF, 2001, 171 p.

narrateur se trouve-t-il parfois obligé, devant le flou sémantique de certains termes et expressions, de recourir à des notes infrapaginales pour en assurer la lisibilité : « les bordelles » est glosé par « putes » (*BB*, p. 22), « chicotte » par « fouet » (*BB*, p. 61), « couiller » par « violer » (*BB*, p. 286), « nna wama ! » par « par ma mère » (*TS*, p. 29), « quand je ne suis pas en place » par « quand je m'absente » (*TS*, p. 29), « une histoire d'écorce » par « philtre d'amour » (*TS*, p. 129).

On peut considérer ces expressions comme des transgressions à l'égard des normes du français standard. Le recours à la parole orale et à l'argot peut aussi avoir une dimension agressive, par exemple lorsqu'elle se transforme en « injure interpellative »<sup>10</sup>. Il y a violence verbale à l'égard de l'injurié, en l'occurrence un autre personnage, qui se trouve dévalorisé, et souvent ravalé de façon fantasmagorique vers le bas du corps par l'isotopie de l'analité. Nous donnons ici quelques échantillons : « [...] Connard de pédé » (*BB*, p. 15), « flicail-lons de mes fesses » (*TS*, p. 115), « intello de mes fesses » (*TS*, p. 73), « espèce de trou du cul, petit pédé merdeux, enfoiré de connard de bougnoul » (*TS*, p. 70).

Cette forme de langage suggère évidemment que la relation à autrui est souvent problématique. La liaison éphémère du couple Zamakwé-Élisabeth, dans *Trop de soleil tue l'amour*, nous en offre une parfaite illustration. La parole injurieuse de Zam vise en effet toujours une recatégorisation axiologique de sa partenaire, qu'elle réduit à l'assouvissement de bas instincts : « Qu'est-ce que tu fous là, sale petite pute ? » (*TS*, p. 17) ; « Oui, et pourquoi me colles-tu aujourd'hui, espèce de sale pouffiasse ? [...] triple salope » (*TS*, p. 17) ; « Fous le camp, grosse conne ; je ne veux plus te voir ; triple salope. Allez ouste, du balai ! de l'air ! les putes, ça pue ! » (*TS*, p. 17) ; « Sale petite pute, triple conne, va te faire foutre [...] Une petite pute à quatre sous la passe, merde... Une salope qui s'allonge

---

<sup>10</sup> Larguèche cité par Bohnomme (M.), « L'injure comme anticommunication », dans *Violence et langage*. Actes du XIX<sup>e</sup> colloque d'Albi-Toulouse. [Toulouse] : CALS-CPST, 1999, 180 p. ; p. 25-39 ; p. 29.

vite fait pour un oui ou pour un non » (TS, p. 91). Sur de telles bases, la pérennité du couple, élément de base de la socialité, ne se fera bien sûr pas.

Dans l'ensemble, l'activité discursive (parole ou pensée) est conforme à un monde « noir » et violent, celui du polar. Les romans de notre corpus illustrent bien un genre qui, selon Stéphanie Dulout, bafoue « la langue académique et [rudoie] la phrase classique en l'émaillant d'images et d'inventions argotiques »<sup>11</sup>.

Ce qui nous amène par ailleurs à considérer la parole des personnages comme « point valeur », c'est le contraste entre identité sociale et identité discursive, entre ce que l'on appelle, en analyse du discours, l'éthos préalable et l'éthos discursif. L'éthos préalable ou prédiscursif renvoie à l'image du locuteur telle qu'elle est accréditée par les stéréotypes et les clichés sociaux avant sa prise de parole, alors que l'éthos discursif est l'image du locuteur telle qu'elle est construite à travers les modalités de sa parole. Il peut arriver que le premier (éthos préalable) soit retravaillé, corrigé, ou tout simplement conforté par le second (éthos discursif). Mais lorsque les deux affichent un net contraste, l'axiologie liée au premier éthos devient sujette à caution. C'est le cas du personnage d'Ebenezer, archétypique dans notre corpus. Son identité sociale offre l'image d'un homme qui affiche tous les signes extérieurs de la richesse : il habite une imposante demeure et est toujours bien habillé, attitude qui lui vaut, tout au long du récit, l'appellation de « l'homme à la saharienne de bonne coupe ». Par-dessus tout, il est un grand maître de la rhétorique, ce qui lui vaut cette évaluation de la part du narrateur lors d'un meeting politique :

Il procédait, quant à lui, par des incursions oratoires qui retentissaient comme autant de pronunciamientos, dans la forme comme dans le fond toujours lesté d'arguments qui sonnaient comme autant de charges d'infanterie. Il avait apparemment le putsch chevillé au corps. Sans être un traîneur de sabre professionnel, il n'en évoquait pas moins la ganache chilienne appelée Augusto Pinochet, qui renversa et fit assassiner le président démocratique élu Salvador Allende (BB, p. 198).

---

11 DULOUT (St.), *Le Roman policier*. Toulouse : éd. Milan, 1997, 63 p. ; p. 29.

La valoration est déjà ambivalente, puisque, s'il y a appréciation des talents oratoires, ceux-ci sont associés à des comportements peu démocratiques. Ailleurs, lors d'une rencontre, en France, avec des exploitants forestiers, son discours à propos du péril écologique qui menace l'Afrique heurte les valeurs admises :

D'ailleurs, que risquent nos forêts aussi abondantes que les flots de l'Atlantique, à être soumises à une exploitation intensive ? Aucune action humaine ne peut ni assécher l'océan ni épuiser les arbres de nos forêts. Les écologistes mentent pour semer la peur et l'angoisse dans les esprits. Nos forêts peuvent être exploités jusqu'à l'an 3000 et même au-delà sans courir de risque... (TS, p. 140).

Le savoir-faire rhétorique dont est crédité le personnage par l'éthos préalable est ainsi remis en question, dans la mesure où propos s'oppose à la doxa définie par Ruth Amossy comme étant « l'espace du plausible tel que l'appréhende le sens commun »<sup>12</sup>. La pseudo conviction s'énonce à partir du connecteur argumentatif « d'ailleurs » qui semble apporter une plus-value argumentative. Le faux semblant didactique se construit autour de la subjection, figure de style qui, d'après Pierre Fontanier, « subordonne et soumet en quelque sorte, à une proposition le plus souvent interrogative, une autre proposition le plus souvent positive qui lui sert de réponse, d'explication, ou de conséquence »<sup>13</sup>.

Parfois, ce ne sont pas des sujets individuels, mais des catégories sociales qui sont évaluées à travers leur dire. L'évaluation est conduite dans ce cas tantôt par un personnage, ce qui est le cas avec les intellectuels :

C'est toujours un tort de se laisser impressionner par ces gens-là [les intellectuels], sous prétexte qu'ils savent manier la plume ou déployer une fastueuse rhétorique. Ce sont des imposteurs, des clowns. [...] Le jour, ils jouent les Saint-Just d'opérette dans les feuilles de chou ou sur les tréteaux de l'opposition ; mais, la nuit, ils viennent me manger dans la main comme des toutous, pour un crédit bancaire, pour un poste minable dans la fonction publique, pour une misère, pour tout, pour rien (TS, p. 200-201).

---

12 AMOSSY (R.), *L'Argumentation dans le discours*. Paris : Nathan, 2000, p. 90.

13 FONTANIER (P.), *Les Figures de discours*. Paris : Flammarion, 1977, 505 p. ; p. 374.

tantôt par le narrateur qui fait le procès des hommes politiques :

Quant aux chefs de l'opposition, ce sont des maîtres de la rhétorique de l'indignation et de la dénonciation, de vrais virtuoses pour qui aucune figure de style n'a de secret. Coups de gueule contre coups de canons, fleurs de rhétorique contre fleurs de cimetière et autres pissenlits, c'est en somme l'éternel conflit du pot de terre contre le pot de fer (*TS*, p. 67).

Si, dans le premier extrait, les agents sociaux sont explicitement incriminés par des désignatifs axiologiquement péjoratifs qu'accompagne le démonstratif à valeur d'ostension (« Ce sont des imposteurs, des clowns »), dans le second, ils le sont de façon biaisée, voire ironique, par des termes de fonction complétés par des prédicats (« ce sont des maîtres de la rhétorique de l'indignation et de la dénonciation, de vrais virtuoses pour qui aucune figure de style n'a de secret »). Au final, c'est l'inefficacité, ou si l'on veut la stérilité de leurs paroles qui est ici dénoncée du moment que le savoir-dire qui leur est attribué est qualifié par des antithèses exclusives (Saint-Just / toutous).

Dans le polar de Mongo Beti, la parole participe ainsi de toute évidence aux évaluations des personnages dont l'axiologie est problématique. Cela mérite d'être davantage vérifié par ce qu'ils font.

## L'action

« Dans un roman, explique Vincent Jouve, c'est surtout par ce qu'il fait qu'un personnage affiche ses valeurs »<sup>14</sup>. Ce propos est certainement inspiré de la sémiotique d'un Greimas ou d'un Courtès pour qui le faire d'un personnage se résume en un programme narratif (PN) décomposable en quatre phases susceptibles d'être considérées comme autant de « points valeur » : la manipulation, la compétence, la performance et la sanction. Nous nous intéresserons pour l'instant aux trois premières phases, qui paraissent cadrer le mieux avec notre réflexion, en essayant de les illustrer dans le corpus.

---

14 JOUVE (V.), *Poétique des valeurs*. Paris : PUF, 2002, p. 66.

On sait de la manipulation qu'elle est le fait d'un destinataire qui veut transmettre à un sujet opérateur un vouloir-faire ou un devoir-faire. Elle peut donc servir de médiation entre le personnage et ses valeurs surtout lorsque la manipulation cache d'obscures motivations. Dans le cas du polar de Mongo Beti, le sujet ne s'engage pas dans la quête à partir d'un désir délibéré, mais plutôt d'un devoir qui lui est imposé par le destinataire. Il s'agit des destinataires externes qui poussent le sujet à l'action en fonction d'intérêts axiologiquement condamnables. C'est par exemple le cas du personnage d'Ebenezer qui prostitue ses filles afin d'obtenir les faveurs des ses amis : « Tu lui es trop utile pour réaliser ses sales ambitions, explique la maman de Nathalie, sa récente victime. C'est ce qu'il a fait avec tes deux aînées. Il les a mises, comme toi, dans le lit des hommes qu'il voulait amadouer » (*BB*, p. 104).

Il en va de même de la relation entre l'État (destinateur) et la police (sujet) : « L'État n'existe pas, déclare un personnage, sinon par à-coups et toujours sous la forme policière, quand il envoie ses policiers briser une manifestation des retraités qui sont privés de leur pension depuis six mois » (*BB*, p. 134), ou de la relation entre l'État (destinateur) et l'armée (sujet) : « Des jeunes ont été envoyés au casse-pipe par l'armée, dans une guerre que mène le régime. Et quand ils reviennent estropiés du front, l'État refuse de les soigner et s'en remet aux familles, qui acceptent sans broncher » (*BB*, p. 198).

Dans le premier cas, nous sommes en pleine biopolitique. L'explication qu'en donne Michel Foucault, replacée dans ce contexte, éclaire bien le phénomène : « Nous sommes, nous, dans une société du "sexe" ou plutôt "à sexualité" : les mécanismes du pouvoir s'adressent au corps, à la vie, à ce qui la fait proliférer, à ce qui renforce l'espèce, sa vigueur, sa capacité de dominer ou son aptitude à être utilisé »<sup>15</sup>. Elle éclaire encore davantage le second puisque la police, sujet *a priori* mandaté par l'État pour le Bien, n'engendre que la violence selon le constat que fait Giorgio Agamben : « Le fait est

---

15 FOUCAULT (M.), *Histoire de la sexualité. 1 : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976, 211 p. ; p. 194.

que la police, contrairement à l'opinion commune qui voit en elle une fonction purement administrative d'exécution du droit, est peut-être le lieu où se manifeste le plus nettement la proximité sinon l'échange constitutif entre la violence et le droit qui caractérise l'image du souverain »<sup>16</sup>. Enfin dans le troisième extrait, on voit comment le sujet mandaté n'est pas du tout rétribué par le juge (destinateur). Somme toute, il est question du corps prostitué, meurtri, altéré dans sa nature, et ce à des fins politiques.

Quant à la compétence qui, selon Vincent Jouve, « est la phase d'acquisition par le sujet du pouvoir/faire et du savoir/faire nécessaires à l'action »<sup>17</sup>, c'est un préalable qui, dans notre corpus, est foulé au pied par de flagrantes discordances entre le savoir/faire et l'action. Par exemple, l'exercice d'une profession n'est pas du tout tributaire d'une quelconque qualification. C'est le cas de l'avocat marron Eddie, qui « est revenu échouer dans son propre pays natal où il est inscrit au barreau on ne sait trop à la suite de quelle acrobatie, puisque, au témoignage de tous, y compris de sa propre famille, personne n'a connaissance qu'Eddie ait jamais passé un examen, même un examen de droit, science pourtant facile, à la portée du premier venu » (TS, p. 43). On citera également le cas des journalistes de la presse écrite. Censés éclairer l'opinion, ils sont dans le métier sans la maîtrise du prérequis fondamental : savoir écrire. Le personnage de Zamakwé, lui aussi journaliste, explose de colère devant l'incompétence de ses confrères du journal *Aujourd'hui la démocratie* : « Ce n'est plus possible ; nous allons perdre notre public. C'est mauvais, c'est horrible, c'est du n'importe quoi. Il faudrait que les gars apprennent à écrire ou, du moins à lire dans un dictionnaire » (TS, p.141). Et le narrateur de renchérir en enchaînant avec une litanie d'incongruités linguistiques relevées dans ledit journal :

Éventrer un complot,  
Une rentrée scolaire éminente,

16 AGAMBEN (G.), *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris : Payot & Rivages, 2002, p. 116.

17 JOUVE (V.), *Poétique des valeurs, op. cit.*, p. 76.

Perpétuer un assassinat,  
Sabrer le champagne,  
Une fosse sceptique,  
Une personnalité les plus imminentes  
Les délinquants pillulent,  
Les méthodes qu'il usait  
La politique de l'Autriche,  
Vous autres, qui, hier, se trouvaient de l'autre côté  
Anne Boisseau professe des menaces,  
Un compte suisse ne peut être bloqué par un coup de fil, fusse-t-il présidentiel,  
La pondérance faite homme,  
Ce fait participe d'une stratégie de fraude caractérielle  
Elections transparentes, condition sine qua none  
Sennen Andriamirado a été arraché à l'affectation des siens  
On pouvait facilement compter le nombre d'arrêts d'un poisson,  
Eloundou continue de rouler ses mécanismes,  
Chaque ministre est dans le qui-vive,  
Alors que les habitants du septentrion en font de chaudes gorges,  
Problème très épineux, que le nouveau patron de l'Enseignement supérieur s'y  
penchera sans doute,  
La rumeur circule vite par le bouche-à-bouche (TS, p. 141-142).

Il va sans dire que, pour ces journalistes, la non maîtrise de l'écrit rend problématique la « visée informative qui consiste à “faire savoir”, c'est-à-dire à transmettre un savoir à qui est censé ne pas le posséder »<sup>18</sup>. Ce faisant, le média en question voit lui échapper une de ses missions fondamentales qui est justement de participer, pour reprendre Charaudeau (*ibid.*), à « la construction du miroir social ».

Pour ce qui est de la performance des faits et gestes, le même constat peut être fait. Le président de la République n'est pas caractérisé par un faire transformateur : « Tu devras te faire raconter à quoi ton président passe son temps dans son village natal, quand, par hasard, il s'y trouve. Aux mêmes activités que ses ancêtres il y a cent ans, il joue à l'awalé, le bougre, pas du tout à se concerter avec ses ministres » (BB, p. 205). Les sujets individuels et collectifs affi-

---

18 CHARAUDEAU (P.), *Le Discours d'information médiatique. La construction du miroir social*. Paris : Nathan / INA, coll. Médias-Recherche, 1997, 286 p. ; p. 69.

chent affichent des compétences et des performances inadéquates par rapport aux résultats attendus.

Mais puisque c'est du polar qu'il est question, qu'en est-il du personnage emblématique du policier ? Selon André Vanoncini, en effet, « dans tout roman policier, il faut, par définition, un policier. Or ce policier doit faire son travail et il doit le faire bien »<sup>19</sup>. Mais dans le polar francophone, celui de Mongo Beti notamment, le policier apparaît comme une instance altérée, privée de sa substance. Cela se perçoit déjà dans le portrait qu'en brosse le narrateur :

C'est ensuite leur tenue de campagne, par la couleur vaguement verte, peut être vert olive, en tout cas vert cracra tirant vers le violet, véritable injure au vert satiné de notre environnement naturel, qui laisse perplexe. Leurs manches sont grossièrement retroussées sur des avant-bras médiocrement musculeux révélant de spécimens mal nourris. Un coup d'œil sur leur bottines avachies révèle qu'elles sont couvertes d'une épaisse couche de latérite ; un autre sur leurs pantalons tire-bouchonnés amènerait à les prendre en pitié. Dans l'ensemble, on dirait des milices d'une dictature tropicale montant à l'assaut de barricades de chômeurs émeutiers ou d'insurgés ethniques à l'autre bout de la ville (*BB*, p. 7).

Plus loin, un autre policier est présenté comme « un petit homme portant une tenue de grosse cotonnade verte tâchée et chiffonnée, le revolver battant au coin du ceinturon, un véritable épouvantail » (*BB*, p. 16). Le portrait physique se conclut ainsi par une clause suggérant les médiocres performances du personnage, en accord avec la prosopographie de la séquence précédente : « Dans l'ensemble on dirait des milices d'une dictature tropicale ». Le portrait se veut ici physiognomonique puisque la vêtue autant que la posture, dévaluées, remettent en cause la valeur du personnage. De là, nous pouvons comprendre Ph. Hamon pour qui « la relation du corps à l'habit [constitue] certainement, plus particulièrement, un carrefour normatif privilégié »<sup>20</sup>. Rien d'étonnant à ce que, du point de vue de leurs performances concrètes, ces policiers, soient plutôt des contre-

---

19 VANONCINI (A.), *Le Roman policier*. Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, n°1623, 2002, 127 p. ; p. 120.

20 HAMON (Ph.), *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 37.

modèles. Le personnage de Norbert, ci-devant policier, fait ainsi des aveux troublants : « Je te l'ai dit : un policier chez nous n'est pas censé faire des enquêtes, voilà » (TS, p. 115) ; « [...] nous, dans notre police, on ne fait jamais d'enquête, c'est même interdit » (TS, p. 125). Si elle ne fait pas d'enquête, cette police excelle en revanche dans d'autres activités, puisqu'elle est « vouée au racket des transporteurs ou à l'apparat présidentiel » (BB, p. 14). Ce prédicat fonctionnel nous rappelle que nous ne sommes plus dans le polar classique dans lequel il revient au personnage du policier de résoudre les énigmes et de faire arrêter les criminels. Dans l'ensemble, le dire et le faire sont plutôt révélateurs d'anti-valeurs.

### L'éthique

Hamon considère « la compétence éthique »<sup>21</sup> comme un carrefour normatif à partir duquel peut être évalué « le *savoir-vivre* des personnages (conduites légales ou illégales, correctes ou inconvenantes, pudiques ou impudiques, morales ou amoraux, etc.) ». Ici comme ailleurs, le commentaire évaluatif est pris en charge soit par le narrateur, soit par un personnage délégué à l'évaluation. Dans notre corpus, la sociabilité relève elle aussi du contre-modèle : « Tu veux regarder l'état véritable de notre société ? lance un personnage, Eh bien, regarde-toi, regarde-moi, c'est pas compliqué. Faux jetons, arnaqueurs, petits escrocs, putes et compagnie, voilà ce que nous sommes. C'est l'état des lieux » (BB, p. 201). Le narrateur enfonce le clou lorsqu'il résume ainsi un échange entre journalistes et hommes politiques :

Ce soir là, les journalistes réussirent, à force d'habileté et de témérité dans la manœuvre, à amener leurs hôtes pour une fois sur le terrain des réalités, et les réalités quotidiennes ici avaient pour nom les horreurs de l'insécurité et de l'anarchie. Chacun confia alors ce qu'il avait vécu lui-même, le plus souvent dans la souffrance et l'humiliation. Pères de famille battus avant d'être dépouillés de leurs biens, respectables matrones sodomisées sous les yeux de leurs enfants et petits-enfants, voleurs lapidés par la foule, villas prises d'assaut,

---

21 HAMON (Ph.), *Texte et idéologie*, op. cit., p. 108.

parfois en plein jour, par des commandos de gangsters, rackets devenus quasi rituels des transporteurs par les hommes en tenue, la violence semblait tout submerger, comme un déluge apocalyptique (TS, p. 67).

Cette nouvelle énumération de transgressions ne laisse aucune place à un dispositif de régulation des comportements. Renchérissant sur ce qui paraissait déjà le pire, le narrateur évoque ailleurs d'autres contre-modèles, professionnels en l'occurrence :

Certains revendent à prix d'or les médicaments fournis à titre gracieux par l'aide étrangère, d'autres ont transformé l'hosto en clinique privée et encaissent directement la recette [...] Les magistrats ont fait exactement comme les médecins [...] et vendent sans pudeur leurs verdicts, les professeurs vendent les sujets de baccalauréat, les douaniers leur signature. On passe sur les flics (BB, p. 206).

Il n'est donc pas surprenant d'avoir, au final, un organigramme social complètement vicié du haut en bas :

Chez nous, le chef de l'État fait dans l'évasion des capitaux, ministres et hauts fonctionnaires dans l'import-export et autres business pas toujours honnêtes, curés et évêques dans le maraboutisme, assureurs et banquiers dans l'extorsion de fonds comme les gangsters, les écolières dans la prostitution, leurs mamans dans le maquereautage, les toubibs dans le charlatanisme, les garagistes dans le trafic des voitures volées, on fait tous dans l'escroquerie (TS, p. 224).

La société en déliquescence se décline ainsi en une nomenclature de groupes, tous affublés, au moyen d'un prédicat fonctionnel, d'une compétence « éthique » inversée.

### **De la sociopoétique des valeurs comme écriture de la contextualisation**

Ce qui nous intéresse ici, « c'est le statut du social dans le texte et non le statut social du texte »<sup>22</sup>. Cette socialité dans le texte doit toutefois être mise en rapport avec ce que Régine Robin appelle un

---

22 ROBIN (R.), « Pour une socio-critique de l'imaginaire social », in : NEEFS (J.) & ROPARS (M.-C.), dir., *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*. Paris : Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 95-121 ; p. 101.

« hors-texte », celui-ci étant défini comme « cet espace de connivence, de savoirs entre le texte et le lecteur, qui va permettre à la production du sens de pouvoir se négocier, se gérer. Présence / absence, frontière qui assure un fonctionnement sémiotique dès que les choses ou les bruits du monde sont nommés sans qu'il soit besoin de les reconnaître ou de les connaître tous »<sup>23</sup>. Le rapport du texte avec le « hors-texte » ne se ramène donc pas à la manière dont le premier « reflète » le second ou le « représente », et l'on ne peut se contenter de poser simplement, comme A. Vanoncini, que les auteurs du polar sont les « radiologues de la société contemporaine »<sup>24</sup>. Il faut s'interroger davantage sur cette radioscopie, sur les compétences sémiologiques qu'elle exige de la part du lecteur, et surtout sur les « savoirs » communs au texte et au lecteur, qui vont permettre leur « connivence ». Ce que Ph. Hamon nomme un « effet-idéologie »<sup>25</sup> oriente en effet la réception, l'idéologie participant toujours de l'absence, de l'ellipse, du non-dit, de l'insinué, bref irriguant le texte à son insu, mais non moins la lecture.

Parmi ces savoirs, certains concernent le mode de représentation mis en œuvre par le roman « réaliste », qui construit verbalement un référent codé, reconnaissable par le lecteur à la fois comme référent et comme ce référent-là, l'Afrique, coïncidant avec un ensemble d'images. La construction textuelle de l'espace renforce ainsi le régime de référentialité, dont la textualisation s'opère par l'évidence : « Nous sommes en Afrique, cher ami, pas à Carpentras » (*TS*, p. 188), « l'avenir en Afrique c'est l'expérience » (*BB*, p. 322). Cet espace de référence – « l'Afrique » – ne gagne pas en précision lorsqu'il est actualisé par le mot « pays », même appuyé par le démonstratif « ce » : « on trouve tout dans ce pays » (*BB*, p. 12), ou par d'autres déterminants : « ce maudit pays » (*TS*, p. 33), « notre malheureux pays » (*TS*, p. 31). L'imprécision de la toponymie, masquée par ces déterminations qui construisent une connivence

---

23 ROBIN (R.), « Pour une socio-critique de l'imaginaire social », *art. cit.*, p. 104.

24 VANONCINI (A.), *Le Roman policier*, *op. cit.*, p. 110.

25 HAMON (Ph.), *Texte et idéologie*, *op. cit.*, p. 20.

verbale avec le lecteur, n'empêche donc nullement un effet de vérité, au contraire : non seulement la référentialité fonctionne, mais elle enclenche aussitôt des codes partagés ; outre « malheureux » et « maudit », on trouve « république bananière » (TS, p. 237-239) et « ce foutu bled » (BB, p. 13).

Les codes du polar, eux aussi, fonctionnent : le personnage du policier y est marginal et marginalisé, les énigmes n'y sont presque jamais résolues, aucune voix n'énonce un quelconque idéal social, ce qui serait déplacé. Les délinquants ne font pas l'objet de sanctions et les frontières entre le bien et le mal sont rendues incertaines. Voici comment, le narrateur de *Trop de soleil tue l'amour* décrit l'itinéraire qui mène à la fortune :

Au dessus d'un million de dollars, pariez sans aucun risque que toute fortune découle d'une rapine. Itinéraire devenu banal, parce que le plus facile à parcourir, on s'érige d'abord en personnage au-dessus de tout soupçon en entrant dans la cohorte des dirigeants par l'achat de la carte du parti au pouvoir ; puis on décroche au Crédit Agricole, un établissement très complaisant pour les politiciens véreux pourvu que leurs mocassins n'aient jamais foulé aucune glèbe, un emprunt dont le montant ne craint pas la vertigineuse succession de zéros. La dernière étape, c'est l'amnésie : devenu le plus fanatique partisan du chef de l'Etat, et le chantre vibrant de ce génie sans comparaison, le nouveau milliardaire oublie simplement de rembourser son crédit (TS, p. 186).

Et pour celui qui s'obstine à rembourser parce qu'il subsiste en lui un soupçon de vertu, voici ce qu'il reçoit à la banque en guise de réponse :

Vous aussi, vous êtes comment, monsieur Joachim ? Pourquoi vous acharner comme ça ? C'est pas l'acharnement thérapeutique ça ? Ouais, personne ne rembourse plus le crédit, pourquoi vous seriez le seul, monsieur Joachim ? Aka, rentrez chez vous tranquillement. Quant tout le monde est défaillant, personne n'est plus blâmable, et il n'y a plus que d'honnêtes gens (BB, p. 49-50).

Au délit ne correspond donc aucune sanction. La rupture du « contrat social » se fait sans espoir de réparation. Appliquée au polar, et ici aux derniers romans de Mongo Beti, la sociopoétique des valeurs met en évidence l'écriture du désenchantement qui s'énonce à propos de nos sociétés africaines postcoloniales. Cette écriture ne déroge pas aux lois du genre :

Les polars apparaissent particulièrement attentifs aux dimensions les plus anormales et les plus dérégées de la vie sociale et politique, notamment à travers la place accordée aux violences et à la corruption, et plus précisément aux formes de décomposition de notre société [...] Cela conduit à l'extension d'un genre marqué par le désenchantement dont les formes narratives, sorties des marges où les avait confinées la littérature « légitime », conduisent le pessimisme et l'ironie sur l'avant-scène du marché culturel <sup>26</sup>.

Si les tableaux ainsi composés sont à coup sûr pessimistes, en revanche le fait de passer par le polar n'est nullement désespérant pour le roman lui-même, puisqu'il est ainsi conduit « sur l'avant-scène du marché culturel ». Le prix à payer est toutefois que ce procédé esthétique caricature nos sociétés africaines contemporaines, peuplées d'individus sans substance, aux prises avec une anomie qui en fait des « zéhéros » <sup>27</sup>. En ce cas, le « zéro » précède le « héros », l'absorbe phonétiquement et en éteint certainement le rêve épique de grandeur. Dans la mesure où la connivence fonctionne, elle renforce tellement le pouvoir d'illusion de la représentation qu'à la fin, le lecteur a besoin de s'exclamer : « *Such is life in the fucking tropics !* » <sup>28</sup>.

---

26 CORCUFF (Ph.), *et al.*, « Le polar entre critique sociale et désenchantement », *Mouvements*, n° 15-16, 2001, p. 7-18 ; p. 7.

27 Par allusion au roman de William Sassine : *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui* (Paris : Présence Africaine, coll. Écrits, 1985, 219 p.).

28 « Ainsi va la vie sous nos putains de tropiques ! »





Bernard DE MEYER  
(University of Kwazulu-Natal)

Guilioh Merlain VOKENG NGNINTEDEM  
(Université de Dschang)

**LE POLAR D'AFRIQUE FRANCOPHONE COMME (RÉ)ÉCRITURE DE  
L'HISTOIRE. À PROPOS DES DERNIÈRES ŒUVRES DE MONGO BETI**

En construisant, dans la fiction littéraire, une figuration de la société réelle, le roman moderne concurrence à la fois le journaliste, le sociologue et l'historien. Cette rivalité pose immédiatement de nombreux problèmes théoriques, touchant notamment les contraintes sémiologiques de la représentation verbale et celles de la fiction, mais aussi les rapports sociocritiques entre texte et société, toutes questions délicates ; celles-ci concernent forcément aussi la littérature policière dans son rapport avec l'histoire sociale et politique du référent africain qu'elle ambitionne d'éclairer de manière singulière. Le polar d'Afrique francophone prête notamment une attention particulière aux modes de désintégration des normes sociales, en quoi il réalise le programme assigné par Roland Barthes à « l'écriture policière »<sup>1</sup> : « les polars apparaissent particulièrement attentifs aux dimensions les plus anomiques et les plus dérégées de la vie sociale et politique »<sup>2</sup>.

---

1 BARTHES (R.), *Le Degré zéro de l'écriture*. Nouveaux essais critiques. Paris : Seuil, coll. Points Essais, n°35, 1972, 187 p. ; p. 22.

2 CORCUFF (Ph.), « Le polar entre critique sociale et désenchantement », dans *Mouvements*, 15-16, mai-août 2001, p. 7.

Cette littérature de crise vient ainsi au secours de l'histoire, au moins pour prendre en compte, davantage et plus directement que celle-ci, les affects et les représentations, le quotidien tel qu'il est vécu, les sentiments face aux réalités les plus prosaïques. Surtout, la fiction littéraire est à même, en principe, de rappeler des événements au souvenir, en leur donnant une forme narrative capable de s'inscrire durablement dans la mémoire parce que, contrairement à l'écriture historique, elle mise sur le plaisir du lecteur, sur les pouvoirs de l'esthétique. De nombreuses fictions policières en Afrique francophone semblent ainsi avoir pour objectif de faire ressurgir des pans entiers de mémoires oubliées ou gommées, et de le faire, notamment, en donnant la parole aux acteurs humains.

*Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti<sup>3</sup> est un néo-polar (roman noir à tendance politique et sociale né à la fin des années soixante) qui illustre particulièrement bien la concurrence évoquée ci-dessus : les situations qui y sont imaginées ressemblent aux réalités socio-politiques analysées par le même écrivain dans ses essais et dans ses témoignages. Pareille ambition illustre, plus d'un siècle après, la théorie de Champfleury qui prônait, dans le cadre du roman réaliste, « la représentation exacte, complète, sincère du milieu où on est, parce qu'une telle direction d'étude est justifiée par la raison, les besoins de l'intelligence et l'intérêt du public, et qu'elle est exempte du mensonge et de toute tricherie »<sup>4</sup>. Bien entendu, nous connaissons aujourd'hui les limites d'une telle ambition : la carte n'est pas le terrain, le réel de la fiction n'est pas le réel lui-même, et la volonté d'être exact et complet ne s'accommode pas du cadre, forcément limité, de la fiction. Quant à la sincérité, on sait aussi qu'elle ne suffit pas à garantir la vérité. Cela étant rappelé, on peut néanmoins s'appuyer sur deux éléments solides : d'abord, s'agissant d'un auteur comme Mongo Beti, l'existence d'une intention sincère de véridicité qui s'appuie sur le programme du roman réaliste, dès le début de son œuvre. Ensuite, la caution réciproque que s'apportent, dans son cas,

3 MONGO BETI, *Trop de soleil tue l'amour*. Paris : Julliard, 1999, 239 p.

4 Cité par BRUNEL (P.) et alii, *Histoire de la littérature française*. Tome 2 : XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Paris : Bordas, 1981, p. 49.

la fiction et la non-fiction, le roman et l'essai (ainsi que les témoignages et prises de position) : en ce cas, nous avons en somme deux cartes différentes pour un même terrain.

C'est à cette caution réciproque que nous allons nous intéresser ici dans une première partie. Ensuite, nous nous interrogerons d'une manière plus générale à propos du lien entre roman et histoire, à partir d'une perspective sur la concurrence des mémoires.

### Convergence de la fiction avec la non-fiction

De retour au Cameroun en février 1991, Mongo Beti est pris dans l'effervescence socio-politique de son pays. Plus directement qu'à Paris, il est à la fois témoin et acteur des combats livrés par le peuple camerounais pour ses droits et libertés fondamentaux. L'essai *La France contre l'Afrique, retour au Cameroun*<sup>5</sup> aussi bien que le roman *L'Histoire du fou*<sup>6</sup> manifestent une position d'écriture semblable, en ce sens qu'elle procède d'« une situation ou [d'] un conflit historique dont [l'auteur] a été l'un des acteurs, victimes ou témoins »<sup>7</sup>. En 1994, Mongo Beti effectue son retour définitif au bercail. Par la suite, *Trop de soleil tue l'amour* n'est que l'une des « réponses fictionnalisées », selon l'expression de Paul Ricœur, qui prend la suite de l'essai susmentionné ; bien que Mongo Beti emprunte divers procédés littéraires à Chester Himes et même à Peter Cheyney, ce sont là des moyens au service d'une fin qui reste d'éclairer l'histoire contemporaine.

*Trop de soleil tue l'amour* apparaît comme le récit du retour d'un exilé dans son pays, un roman qui fictionalise de nombreux éléments déjà présents dans *La France contre l'Afrique. Retour au Cameroun*.

---

5 MONGO BETI, *La France contre l'Afrique. Retour au Cameroun*. Paris : La Découverte, coll. Cahiers libres – Essais, 1993, 207 p.

6 MONGO BETI, *L'Histoire du fou*. Roman. Paris : Julliard, 1994, 212 p.

7 DAYAN (M.), « Préface », dans CHIANTARETTO (J.-Fr.), dir., *Écriture de soi, écriture de l'histoire*. Paris : In Press, coll. Réflexions du temps présent, 1997, 206 p. ; p. 15.

L'essai de Mongo Beti est divisé en trois grandes parties dont la première est intitulée « Quatre mois dans mon village ». Le chapitre trois de cette partie, intitulé « La ville », décrit les mégalo-poles africaines en prenant pour exemple les villes de Douala et Yaoundé au Cameroun : « Livrés socialement à eux-mêmes, il est constant que ces adolescents et jeunes adultes, l'écrasante majorité des résidents urbains glissent vers l'habitude des comportements "délictueux" qui assurent leur survie, et dont, finalement, l'on ne saurait les blâmer »<sup>8</sup>. Cette analyse se retrouve dans *Trop de soleil tue l'amour*, roman noir où c'est le combat quotidien pour la survie qui prime dans la ville. La plupart des personnages en constituent des exemples : Eddie, dont on ne sait pas exactement de quoi il vit, comme joueur de base-ball ou comme avocat marron ; Grégoire, tour à tour proxénète, détective ou espion.

Dans le même essai, on peut encore lire : « pour un jeune de Douala, il n'y a de salut aujourd'hui que dans la vente à la sauvette [...], la prostitution, le chapardage, le gangstérisme à mains armées et autres délits qui sont le pain quotidien dans cette ville et pour finir très souvent l'émigration clandestine »<sup>9</sup>. À la lecture de ce passage, comment ne pas se souvenir de ces quelques mots de *Trop de soleil tue l'amour* : « en vérité, elle avait fait quasiment l'aveu à propos de cet Africain qui l'avait traitée de pute sous prétexte qu'elle baisait pour avoir les sous comme si toutes les femmes ici [...] n'en faisaient pas autant » (TS, p. 101-102).

La police camerounaise se retrouve elle aussi dans les deux œuvres. Dans le roman, avant même que Zamakwé, journaliste à *Aujourd'hui la démocratie*, féru de jazz et de l'odyssée des Noirs américains, se fasse voler sa centaine de CD de jazz, le lecteur apprend que plusieurs assassinats jamais élucidés avaient eu lieu dans son environnement. Pour Zamakwé, le vol de ses CD demeure un épiphénomène parce qu'« ici personne n'irait faire drame d'un cambriolage, jazz ou pas » (TS, p. 9). Dans le même ordre d'idées, le

---

8 MONGO BETI, *La France contre l'Afrique*, op. cit., p. 72.

9 MONGO BETI, *La France contre l'Afrique*, op. cit., p. 72.

narrateur précise que « la chambre à coucher, où étaient rangés ses vêtements, son seul bien en réalité depuis le vol des CD, du magnéto-scope et du récepteur de télévision, n'avait pas été ouverte » (TS, p. 30). On se rappelle que Mongo Beti lui-même a été victime d'une situation pareille. Il explique :

C'est peut-être étonnant d'entendre dire qu'il n'y a pas de police au Cameroun, mais que voulez-vous ? C'est la triste réalité. Et moi, je donne des tas d'exemples. Des gens se sont introduits chez moi la nuit, alors que j'étais là, en train de dormir. Ils ont volé le matériel audio-visuel. Et j'avais un suspect qui était, évidemment, le coupable. C'était le gardien de mon propriétaire qui est juste à côté. Tous les indices le désignaient. Je viens le lendemain, je l'attrape, je l'emmène au commissariat du V<sup>e</sup> arrondissement et je leur dis : « C'est ce mec-là ». Alors les enquêteurs, les inspecteurs l'ont gardé pendant une journée entière sans l'interroger. L'après-midi, je suis venu constater que le suspect n'avait pas été interrogé. Pourquoi gardez-vous un individu que vous n'interrogez pas ? Ils attendent une rémunération, ce qu'ils appellent une motivation, sans quoi ils ne bougent pas. Est-ce une police ça ? <sup>10</sup>.

*Trop de soleil tue l'amour* révèle, sous l'artifice de « l'autobiographie qui fait semblant d'être une biographie » <sup>11</sup>, la préoccupation première pour la vérité historique dont le discours d'objectivité et son articulation avec la mémoire individuelle paraissent à la fois le fondement des écritures de soi et de l'« histoire [d'une] personnalité » <sup>12</sup>. Mais la proximité du roman avec l'essai du même auteur montre que ces aspects individuels sont secondaires : la mémoire personnelle est ici au service d'une mémoire collective, dont la reconstitution est la comme condition *sine qua non* de la restauration d'une harmonie sociale.

La deuxième partie de l'essai, intitulée « De la vie quotidienne », s'intéresse au dysfonctionnement des institutions camerounaises. C'est ainsi que, parlant ici encore de la police, l'auteur évoque les

---

10 *Mongo Beti parle*. Interview réalisée et éditée par Ambroise KOM. Bayreuth : Eckard Breitingner, coll. Bayreuth African Studies, n°54, 2002, 197 p.

11 LEJEUNE (Ph.), *Signes de vie. Le pacte autobiographique*, 2. Paris : Seuil, 2005, 273 p. ; p. 25.

12 LEJEUNE (Ph.), *Le Pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. Paris : Seuil, coll. Points Essais, 1996, 381 p. ; p. 15.

nombreux barrages routiers qui existent sur les routes nationales ; ces pratiques abusives s'expliquent par la paupérisation des policiers, qui les amène à se lancer dans ce genre d'activités illicites mais fructueuses. On comprend alors que le romancier ait choisi de camper un personnage comme Norbert, « le flic amateur d'extras » (TS, p. 77), qui, parmi des diverses tâches, préfère de très loin la circulation routière et qui n'y renoncera que le jour où Eddie lui promettra davantage de revenus dans une autre activité, illicite elle aussi. Il s'agit là de personnages que le laxisme gouvernemental, social et sociétal a malheureusement condamnés à une certaine folie, le texte policier devenant l'ultime tentative de rendre compte d'une manière rationnelle d'un réel devenu intolérable, de penser des situations absurdes. C'est que la « manipulation concertée de la mémoire et de l'oubli par les détenteurs du pouvoir » conduit le sujet aux frontières de la folie, dernier avatar de la « mémoire empêchée »<sup>13</sup>.

L'on pourrait ainsi égrener un chapelet de situations qui figurent en bonne place dans la fiction *Trop de soleil tue l'amour*, mais qui sont directement empruntées aux réalités vécues par Mongo Beti à son retour d'exil. À titre d'illustration, le court extrait suivant, tiré de *La France contre l'Afrique. Retour au Cameroun* :

Depuis quelques temps, il semble que le clergé missionnaire européen figure parmi les cibles préférées des malfaiteurs. Un jour c'est un Evêque français retraité installé dans le Nord qui est assassiné, quelques mois plus tard, on découvre à Djoum c'est-à-dire à quelques 100km du village du chef de l'État les corps affreusement mutilés de deux religieuses françaises<sup>14</sup>.

Or, deux religieuses françaises sont assassinées dans le roman : « Les escadrons de la mort ont encore frappé, pardi ! Déclarait-il péremptoirement. Après l'évêque, après les deux religieuses » (TS, p. 29). Et le roman de proposer ce commentaire qui n'aurait pas déparé dans un essai : « Bien entendu la lumière n'a pas encore été faite sur ces crimes, il n'est pas sûr qu'aucune enquête sérieuse ait

---

13 RICŒUR (P.), *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris : Seuil, 2000, 672 p. ; p. 97.

14 MONGO BETI, *La France contre l'Afrique*, *op. cit.*, p. 108.

jamais été entreprise [...] conséquence fatale, l'inaptitude de la police aux missions traditionnelles et même son désintérêt pour de telle tâche sont flagrants » (TS, p. 109). Le personnage de Norbert renchérit : « je te l'ai dit, un policier chez nous n'est pas censé faire des enquêtes » (TS, p. 115).

De nombreux autres éléments de *Trop de soleil tue l'amour* montrent qu'il corrobore l'analyse, faite ailleurs par l'auteur, du contexte socio-politique des années 1990-1992, qui font suite aux années de revendications démocratiques. Tout ce qui est dit de la police, tant dans le roman que dans l'essai, attire au passage notre attention vers la question générale de l'absence de ce qu'on appelle l'ordre public. En particulier, la non-élucidation du meurtre relève de la logique profonde du polar postcolonial, qui ne peut plus établir le sens et le donner au lecteur, mais, au mieux, le lui laisse deviner ; en effet, si le meurtre n'est plus intelligible, c'est toute la société représentée par la fiction qui est marquée l'aveuglement et le silence. Le polar francophone compose ainsi une véritable dystopie, une utopie négative, présentant une société non pas idéale, mais cauchemardesque.

En ce sens, elle procède bien du programme réaliste que nous évoquions au début. Mais l'effet d'une telle écriture n'est pas seulement de compléter et de rivaliser en même temps, sur le plan du renvoi à un référent historique, avec celle d'un essai ou d'un reportage. La mémoire qu'elle constitue concurrence en effet aussi d'autres mémoires, en rappelant ce que celles-là oublient.

### **Roman et mémoire**

Cette lecture croisée de l'essai et du roman permet de voir clairement qu'en recourant à l'écriture policière, Mongo Beti à son tour « creuse la voie de l'hybridité, entre récit de vie et essai politique, comme s'il y avait urgence à parler de ce mitan du XX<sup>e</sup> siècle dont les derniers témoins disparaissent, comme si l'allégorie n'avait

plus de raison d'être »<sup>15</sup>. Or, ce n'est pas seulement l'allégorie qui est devenue impossible, mais aussi l'épopée, puisque, selon Michel Meyer, « le roman est déjà une démarche rhétorique *sui generis* comme tel, il est lié à l'histoire, à une époque, où il naît, une époque qui l'a rendu possible, voire nécessaire en tant que genre littéraire succédant à la disparition du mode épique »<sup>16</sup>.

Pour se réaliser, il est nécessaire, que le roman multiplie les renvois à la réalité socio-historique, ce qui est à la base de son fonctionnement. On peut le voir, dans *Trop de soleil tue l'amour*, par des détails. Ainsi, le père Nzilikazi fait allusion au révérend père Engelbert Mveng ; la première épouse du chef de l'État, qui ne pouvait pas avoir d'enfants, fait allusion à la défunte première femme du Président de la République du Cameroun. On peut même situer précisément le temps de l'histoire dans les années 1996-1997, à l'époque où Laurent Désiré Kabila pénètre au Zaïre où il finira par prendre la capitale en 1997 : « Remarquez, c'est pas débile, bien que ce soit un dada chez lui, surtout depuis qu'il se raconte que Kabila a pris Uvira » (TS, p. 54). Plus loin, le narrateur affirme : « Plaise à Dieu que Kabila réussisse à chasser Mobutu » (TS, p. 70).

Il faut cependant creuser davantage cette perspective. Selon R. Fonkoua, « le traitement de l'histoire dans la littérature ne peut faire l'économie d'une réflexion sur ces deux objets, [réflexion] qui donne d'ailleurs à la littérature aujourd'hui toute sa pertinence. Un premier aspect de cette réflexion concerne l'appréhension de l'histoire dans la science historique et la présence de cette histoire dans la littérature »<sup>17</sup>. La question générale qui est ainsi posée débouche sur deux problématiques. La première, qui ne nous concerne pas ici, est celle des codes qui sont communs aux deux approches (nous

---

15 PARISOT (Y.), « Les écritures de soi dans la Caraïbe francophone : leçons d'histoire et lignes de vies », *Notre librairie*, n°161, 2006, p. 46-52 ; p. 47.

16 MEYER (M.), *Langage et littérature*. Essai sur le sens. Trad. de l'anglais par Alain Lempereur et Michel Meyer. Paris : PUF, coll. Quadrige, n°2412001, ix-249 p. ; p. 189.

17 FONKOUA (R.), « Littérature antillaise et histoire : écrire "l'histoire des peuples sans histoire" », *Notre Librairie*, n°161, 2006, p. 104-110 ; p. 109.

avons plus haut comment l'écriture de la fiction travaillait à se rapprocher d'une écriture historique), et des codes qui sont spécifiques à chacun d'entre eux. La seconde, à laquelle nous nous intéresserons, est celle des enjeux globaux concernant la mémoire collective impliquée dans toute « texture narrative »<sup>18</sup> à propos du passé. Laissant désormais de côté la question d'une comparaison entre histoire des historiens et histoire des romanciers, interrogeons-nous davantage à propos de la concurrence entre la « mémoire imposée » qui est produite par les gouvernants<sup>19</sup> et le travail en vue de produire une sorte de contre-mémoire du temps présent par les écrivains.

Le polar africain est à sa manière une sorte de roman historique, éclairant l'histoire du temps présent. On peut d'ailleurs le qualifier de « polar historique »<sup>20</sup>. Ce n'est pas un documentaire pour autant, mais il constitue à sa manière une « radiolog[ie] de la société contemporaine »<sup>21</sup>, un discours à la recherche d'une objectivité critique, et se donnant pour tel. Dans le même temps, il travaille néanmoins à produire une mémoire, donc une identité collective, pour un groupe social auquel il propose, en même temps que des valeurs, une forme de mythologie particulière fondée sur le partage de récits communs. Il pourra ainsi se projeter narrativement dans un avenir harmonieux sur la base d'une double mise à distance : d'une part, il dénonce le désordre social constaté, le chaos, l'injustice, l'absurdité, en le désignant avec tous les moyens du réalisme littéraire ; d'autre part, il récuse du même coup, en la présentant comme mensongère, la mémoire officielle des mêmes situations.

Ces deux mises à distances sont essentielles à l'écriture du polar dans sa vocation à proposer une histoire du temps présent. Que les

---

18 RICŒUR (P.), *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, op. cit., p. 104.

19 RICŒUR (P.), *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, op. cit., p. 104.

20 DULOUT (S.), *Le Roman policier*. Paris : Milan, coll. Les essentiels, n°12, 1997, 63 p., ill. ; p. 46.

21 VANONCINI (A.), *Le Roman policier*. Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, n°1623, 2002, 127 p. ; p. 110.

auteurs affirment s'être « inspirés de faits divers authentiques relatés dans la presse internationale, ainsi que sur des enquêtes menées sur les lieux de l'action » ou qu'ils avertissent au contraire que « toute ressemblance avec des faits ou personnes réels ne serait que pure coïncidence », n'a, au fond, aucune importance. Ce qui en a, c'est le recours aux pratiques cumulées du journaliste, du détective et du témoin : collecte et analyse d'informations, construction d'hypothèses et d'explications, même si, dans le polar, ces démarches ne conduisent finalement pas à la restauration d'un ordre ; l'hypertrophie – par rapport au roman d'énigme classique – des obstacles et même la défaite de l'enquêteur sont en réalité des témoignages supplémentaires sur le désordre social et font logiquement partie de la dénonciation.

S'engageant ainsi, même sans succès, à démanteler la complexité d'événements ou à élucider d'affaires relatés par la presse, s'intéressant au pouvoir et aux réseaux financiers en Afrique, le polar travaille à réinscrire le continent dans le grand jeu international des intrigues diplomatiques, financières et militaires. Il le fait avec un évident parti-pris, qui est aussi une attestation de sa littéarité : « dans toute situation historique, il existe de l'historique non encore dominé, qui est justement l'objet, la matière de la littérature »<sup>22</sup>. Les auteurs du néo-polar africain sont ainsi des « peintres-sociologues, [qui] dévoilent, dans une écriture souvent dense, très travaillée et très "noire", les dérives illégales des milieux affairistes et des hommes du pouvoir »<sup>23</sup>. Ils concurrencent ainsi les historiens, ou en tout cas les suppléent : « l'histoire du temps présent, délaissée par les historiens professionnels, a vu des romanciers [policiers] talentueux investir ce domaine »<sup>24</sup>.

---

22 BARBÉRIS (P.), *Le Prince et le marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*. Paris : Fayard, coll. La Force des idées, 1980, 437 p. ; p. 142.

23 DULOUT (S.), *Le Roman policier, op. cit.*, p. 44.

24 ELIKIA M'Bokolo, « Historiens d'Afrique », *Notre Librairie*, n°161, p. 88-95 ; p. 93.

La conséquence recherchée est une « adéquation entre Histoire et mémoire, la mémoire [devenant pour ainsi dire] une promesse de continuité »<sup>25</sup>. Dans le polar francophone, la mémoire collective est alors « un courant de pensée continu, d'une continuité qui n'a rien d'artificiel puisqu'elle ne retient du passé que ce qui est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient »<sup>26</sup>.

Certes, dans cette mémoire ainsi construite, la réalité chaotique semble occuper tout le devant de la scène, et elle le fait avec d'autant plus d'efficacité que l'écriture accomplit le programme du réalisme critique. Ainsi pourrions-nous comprendre ce point de vue d'Isabelle Huisson-Casta : « Si l'on assimile souvent le roman policier à une combinatoire voire à une machine, c'est que la société qui le voit naître aspire à une littérature qui lui ressemble [...] En ce sens, le roman policier emblématise bien, trop bien peut-être la société qui l'a engendré »<sup>27</sup>. Mais la double mise à distance dont nous avons parlé intervient aussi dans la mise en place d'une mémoire renouvelée, qui est aussi une dénonciation. C'est dans cette logique qu'on peut comprendre cette proposition d'Édouard Glissant, selon laquelle « l'écriture en tant que conscience à l'œuvre et l'histoire en tant que vécu ne sont pas l'affaire des seuls historiens »<sup>28</sup>.

---

25 KONATÉ (D.), « Une relecture des lieux de mémoire au regard du vécu africain », *Notre Librairie*, n° 161, 2006, p. 96-101 ; p. 98.

26 HALBWACHS (M.), *La mémoire collective*. Nouv. éd. rev. et augm. avec la collab. de Marie Jaisson. Éd. critique par Gérard Namer. Paris : Albin Michel, 1997, 295 p. ; p. 131.

27 HUISSON-CASTA (I.), « Le roman policier : un genre troublant », dans HUISSON-CASTA (I.), éd., *Problématique des genres, problèmes du roman*. Paris : Honoré Champion, 1999, p. 256-267 ; p. 249.

28 Cité par BONNET (V.), « Éditorial », *Notre Librairie*, n° 161, 2006, p. 3.





Sylvère MBONDOBARI

Université de Libreville / Université de la Sarre

## LES LIEUX DE L'IMMIGRATION DANS LE ROMAN POLICIER AFRICAIN POSTCOLONIAL

En ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, la littérature de l'immigration africaine comporte des auteurs jouissant déjà d'un fort capital symbolique en tant qu'écrivains, songeons par exemple à A. Waberi avec *Transit* (2003). Elle repose sur une tradition inaugurée par les premiers intellectuels et écrivains africains : *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié (1959), *L'Aventure ambiguë* de C.H. Kane (1961) ou *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé (1964). Dans le prolongement de cette tradition, nous assistons depuis une décennie à une prolifération de la littérature dite de la *migritude*, pour reprendre l'expression de Jacques Chevrier, que l'on a voulu résumer par certaines thématiques : littérature de l'exil, littérature de l'immigration, littérature de l'émigration, littérature migrante, littérature « beure », et que la critique semble restreindre toutes les fois qu'elle cherche à la baptiser. En réalité, le plus petit dénominateur commun à ces différentes catégories d'œuvres est qu'elles mettent toutes en scène « une rupture avec l'espace d'origine » ainsi qu'« une confrontation avec la société d'accueil dans laquelle l'immigré doit vivre »<sup>1</sup>.

Si cette double thématique est effectivement présente chez les écrivains d'origine africaine, la plupart de ceux-ci ont toutefois évoqué l'immigration à partir d'un point de vue d'intellectuels, avec le risque de créer une distance profonde entre l'objet d'écriture et

---

1 ALBERT (Ch.), *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2005, 220 p. ; p. 12.

l'imaginaire romanesque. Les écrivains africains francophones « traiteraient » ainsi, selon l'analyse de Christiane Albert, « de l'immigration par "procuration" à travers des récits de fictions loin de leur expérience personnelle »<sup>2</sup>. On ne saurait mieux dire. En effet, certains auteurs n'ont fait l'expérience de l'immigration que dans l'imaginaire, et même A. Waberi, si convaincant dans l'évocation des chemins de l'exil, en a parlé en artiste plus qu'en acteur. Christine Albert, soulignant les écarts entre le discours littéraire et la trajectoire sociale de nombreux écrivains, pose à juste titre la question de savoir si ce choix ne correspondrait pas plutôt à une « stratégie de reconnaissance littéraire ayant pour but d'exploiter [ce] thème [...] en offrant à un public français une image attendue de l'immigration »<sup>3</sup>. La littérature qui s'intéresse à ce phénomène, particulièrement celle de ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, semble en effet s'écrire à partir d'un ensemble de stéréotypes et de *topoi*, à l'intérieur d'un horizon d'attente déterminé par l'image de l'immigré dans la société française. Dans de telles conditions, quoi d'étonnant si les littératures des différentes immigrations (Afrique, Amérique latine, Asie etc.) soient presque interchangeable ? Il semble cependant que ce ne soit pas le cas du roman policier postcolonial, qui apparaît davantage lié à l'expression d'un imaginaire spécifique aux différentes trajectoires continentales du personnage immigré. Telle est l'hypothèse que nous explorerons ici.

Défini notamment par des personnages (l'enquêteur sous ses différentes formes) et des schémas narratifs (le crime et l'enquête), le roman policier s'intéresse par ailleurs aux marges et aux déviations sociales<sup>4</sup>. La fiction policière, explique Jacques Dubois, « porte un

---

2 ALBERT (Ch.), *L'immigration dans le roman...*, *op.cit.*, p. 12 et p. 99. Lire également : FONKOUA (R.B.), « Écrire la banlieue : la littérature des "invisibles" », *Cultures Sud*, n°165 (*Retours sur la question coloniale*), avril-juin 2007, p. 99-106.

3 ALBERT (Ch.), *L'immigration dans le roman...*, *op.cit.*, p. 103.

4 COLIN (J.-P.), *La Belle Époque du roman policier français. Aux origines d'un genre romanesque*. Paris : Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, 1999, 248 p. ; p. 31-65.

regard méthodique et morcelant sur l'univers qu'elle entend maîtriser [...]. Dans ce procès, le crime est surtout prétexte à une rupture du pacte de discrétion, de la règle de censure qui protège la vie privée »<sup>5</sup>. En somme, dans sa version classique, elle révèle les dysfonctionnements de l'ordre moral, social et politique qui sont le plus souvent cachés : « Bien entendu le roman policier a pour particularité de prendre toujours pour sujet le négatif social, réifié en crimes et délits »<sup>6</sup>.

Quant aux auteurs africains, ils ont dès lors à se positionner par rapport à une double tradition littéraire, celle du genre, d'une part et celle d'une histoire littéraire spécifique, d'autre part. Bolya Baenga et Achille Ngoye, pour ne mentionner que ceux dont les œuvres nous retiendront ici, mettent ainsi en scène une thématique typique de la littérature africaine de ces dernières décennies<sup>7</sup> en même temps qu'ils introduisent une rupture dans les formes de représentations. Ils pratiquent un nouveau type d'écriture romanesque, à la lisière du sérieux et du désinvolte, du comique, du dramatique et de l'ubuesque, dans un genre réinventé où l'Afrique côtoie l'Europe, où le fantastique contamine le réel, où la norme est en permanence mise à l'épreuve.

---

5 DUBOIS (J.), *Le Roman policier ou la modernité*. Paris : Armand Colin, coll. Le Texte à l'œuvre, 2006, 235 p. ; p. 29. Cette brutalité est également perceptible chez un écrivain comme Sami Tchak qui n'hésite pas à pénétrer dans la sphère privée, à la manière d'un voyeur, pointant du coup tous les stéréotypes sur l'immigré africain ; cf. TCHAK (S.), *Place des fêtes*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2000, 294 p.

6 Jean-Patrick Manchette cité par : REUTER (Y.), *Le Roman policier*. Paris : Armand Colin, coll. 128 Lettres, 1997, 128 p. ; p. 103.

7 Voir notamment : CAZENAVE (O.), *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris-Torino-Budapest : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, 312 p. ; ALBERT (Ch.), *L'Immigration dans le roman...*, *op.cit.* ; lire également : MONGO-MBOUSSA (B.), *Désir d'Afrique*. Essai. Préface d'Ahmadou Kourouma. Postface de Sami Tchak. [Paris] : Gallimard, coll. Continents noirs, 2001, 325 p.

Le roman *La Polyandre* de Bolya Baenga<sup>8</sup> est centré sur une mise en scène de l'altérité constituée par le rite de la polyandrie, et sur le mystère lié à ce rite. Tout autour de cette thématique, qui donne lieu à de longs développements anthropologiques, historiques et sociologiques, s'articule l'enquête policière de l'inspecteur Robert Nègre : le recoupement des indices, la confrontation des résultats des laboratoires, les interrogatoires, etc. Parallèlement à cette enquête, riche en rebondissements, progresse une sorte de radioscopie de la société française dans ses rapports avec l'immigré. Trois aspects principaux, fortement liés entre eux, sont abordés : les préjugés raciaux, tels qu'ils apparaissent dans les relations entre immigrés et policiers, avec en toile de fond le discours lepéniste (Front National), l'immigration clandestine, ses causes et ses conséquences sociales et humaines, et enfin l'histoire des relations politiques entre la France et l'Afrique.

*Ballet noir à Château-Rouge* d'Achille Ngoye<sup>9</sup> aborde les mêmes aspects à partir de l'enquête du détective privé Kalogun, du « Groupe panafricain d'action et d'assistance » (GROPACAS). Le roman suit l'itinéraire de Djeli, un « sans-papier » africain, qui nous mène au cœur des réseaux mafieux. Le récit repose sur une succession de perceptions enchaînées, toujours changeantes mais néanmoins dans une continuité qui donne l'impression de saisir tous les aspects de l'immigration africaine. Ce roman traite, en plus de l'épineuse question du trafic de cartes de séjour en France, des thèmes d'actualité telle que la fuite des cerveaux, ou encore la régularisation des immigrés clandestins.

Nous prendrons comme fil conducteur l'itinéraire de l'immigré dans les divers espaces de la capitale française dont il permet de broser une image en quelque sorte radioscopique. Cet emprunt au vocabulaire médical a l'avantage de souligner qu'une sorte d'explora-

---

8 BOLYA [Baenga (Désiré)], *La Polyandre*. Roman. Paris : Le Serpent à plumes, coll. Serpent noir, 1998, 233 p. (= PO) ; BOLYA Baenga, *Les Cocus posthumes*. Roman. Paris : Le Serpent à plumes, coll. Serpent noir, 2001, 200 p. (= CP)

9 NGOYE (Achille F.), *Ballet noir à Château-rouge*. Paris : NRF / Gallimard, coll. Série noire, n°2618, 2001, 241 p. (= BN).

tion est à l'œuvre, avec une ambition en termes de savoirs ; mais il dit aussi que l'image est produite *in media res*, en prise directe avec un corps, celui de la réalité sociale, et en particulier de ses marges mal connues. Quant à l'itinéraire, il a un sens topographique, en ce sens que nous pouvons l'identifier à partir de certains lieux, mais aussi symbolique, parce qu'il donne lieu à un imaginaire spécifique. L'immigration est pour ces auteurs une expérience existentielle doublée d'une expérience littéraire où l'imaginaire producteur d'un sens du monde donne à lire les silences, les peurs refoulées, les préjugés ravageurs, les heurs et malheurs, mais également les espoirs d'individus souvent restés anonymes. Ce faisant, le polar africain propose une reconfiguration de l'espace sur lequel se détache le sujet immigré, entraînant *de facto* un détournement du regard vers un espace laissé le plus souvent hors champ, l'espace de la marge.

Après un rappel historique situant l'origine de l'immigration intellectuelle, nous montrerons comment le roman policier africain apparaît comme un lieu privilégié pour l'exploration des réalités souvent occultées de l'immigration. Tentant désespérément de fuir la misère, hanté de manière presque obsessionnelle par la peur de se faire attraper par la police et par la crainte de la mort toujours présente, le personnage du roman policier postcolonial essaie, contre vents et marées, de se réinventer un destin.

### **Aux origines de l'immigration intellectuelle en France**

Nombre d'écrivains africains parlent de l'immigration en romanciers<sup>10</sup>, à travers la vie de personnages fictifs qui permettent de reconstituer le processus historique et social dans son ensemble. Mais il n'en demeure pas moins que chacun de ces auteurs, chaque génération et chaque genre développent un éthos spécifique ; en réalité, les personnages empruntent très rarement le même itinéraire.

---

10 ALBERT (Ch.), *L'Immigration dans le roman...*, *op.cit.* ; lire particulièrement la troisième partie.

Le polar postcolonial, en particulier, au-delà de la diversité des destinaées racontées par chaque œuvre, comporte souvent un contre-discours visant à dévoiler et à dénoncer la condition des immigrés africains en France, notamment par une critique acerbe des lois Pasqua<sup>11</sup>. Le roman policier affiche ainsi sa singularité et son esprit propre au détriment des autres genres, notamment au travers d'un intertexte explicite avec divers discours sociaux. En ce sens, le polar africain s'inscrit dans une évolution globale du genre décrite par Vanoncini en ces termes :

Il semble que le champ du roman policier contemporain soit traversé de deux axes évolutifs majeurs. D'un côté, un grand nombre de romans n'utilisent plus la trame policière comme matrice globalement organisatrice du texte, mais comme une passerelle guidant vers les aspects et problèmes divers du monde actuel : étude sociologique d'un milieu, analyse idéologique des modes d'existence moderne, mise au jour des refoulements de la conscience historique d'une communauté, portrait psycho-pathologique d'une société aliénée. D'un autre côté, certains récits font ressortir de manière insistante la dimension formelle du roman policier, ils l'envisagent comme laboratoire dont l'énorme potentiel sémantico-syntaxique permet de conduire de multiples expériences en matière de représentation romanesque<sup>12</sup>.

Ces deux axes se retrouvent dans les romans de notre corpus, qui brossent « le portrait psycho-pathologique d'une société aliénée », tout en développant une recherche esthétique qui en assure l'unité et

---

<sup>11</sup> Hervé Domenach Michel Picouet précisent que « les deux "lois Pasqua" votées en 1993 ont renforcé les conditions de la maîtrise des flux migratoires et les contrôles d'identité ». Comme changements importants, ils notent des restrictions au niveau du droit du sol : « désormais les jeunes étrangers nés sur le sol français doivent, pour acquérir la nationalité française, " manifester la volonté d'être Français" entre les âges de 16 et 21 ans s'ils le souhaitent » ». Par ailleurs « dans le cas d'un mariage avec un conjoint français, le délai de vie commune avant acquisition est porté de six mois à deux ans ». Enfin, être parents d'enfants français n'est plus une garantie contre l'expulsion : « les parents étrangers d'enfants nés en France ne peuvent plus obtenir la nationalité française pour leurs enfants mineurs, ce qui leur garantissait une protection contre l'expulsion » – DOMENACH, (H.) & PICOUET (M.), *Les Migrations*. Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, n°224, 1995, 127 p. ; p. 98-99.

<sup>12</sup> VANONCINI (A.), *Le Roman policier*. Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, n°1623, 1993, 127 p. ; p. 104-105.

leur donne leur véritable portée littéraire. Entre autres dimensions, on verra que *La Polyandre* de Bolya et de *Ballet noir à Château-Rouge* d'Achille Ngoye mettent en œuvre un interdiscours social qui déploie des savoirs historiques, sociologiques, politiques voire anthropologiques.

Le polar africain postcolonial est, de ce fait, une forme d'écriture qui amène à poser les questions d'immigration autrement. C'est, à bien y regarder, le rapprochement de l'imaginaire avec la marge, le commencement d'un dialogue avec l'exclu et le clandestin, qui fait la singularité de ce genre<sup>13</sup>. Réponse dialogique au monologisme du pouvoir de représentation dominant, le polar interroge le rapport que les populations immigrées entretiennent avec les institutions du pays d'accueil (police, église, administration etc.), et avec la société dans son ensemble : leur marginalité, leur instabilité, leur intégration problématique dans le tissu social. Dans une réflexion sur l'immigration africaine en France, le narrateur de *Ballet noir à Château-Rouge* formule une sorte de synthèse et relève que :

Venus en Europe pour bûcher, les gens de sa génération [celle du commandant] avaient adhéré, au gré des vents, aux courants progressistes du moment, dont la pratique était réprimée ou interdite en Afrique sous prétexte de combattre la subversion communiste. Études terminées et bourses sucrées, la plupart d'entre eux avaient viré leur cuti. Pour se ranger, prendre femme, bâtir sur le devant ; bref, se fondre dans des systèmes somme toute peinars pour autant qu'on sache s'aplatir, la boucler et claquer des mains (BN, p. 186).

Une telle présentation permet effectivement de comprendre certains aspects politiques de l'immigration africaine en France. L'auteur souligne la dépendance à l'égard d'un ordre qui place l'intellectuel en conflit avec ses aspirations politiques et met en lumière la fragilité de sa condition. La souffrance de ces anciens étudiants provient d'un lien subitement dénoué, qui les oblige à « se fondre » dans le pay-

---

13 Il s'inscrit dans le processus de mise en écriture de la culture postcoloniale en France. Dans cette perspective lire : *Culture post-coloniale, 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*. [Dirigé par] Pascal Blanchard et Nicolas Bancel, en collaboration avec Sandrine Lemaire. [Postf. de Abdourahman A.Wabéri]. Paris : Éd. Autrement, coll. Mémoires - Histoire, n°126, 2006, 287 p.

sage, aux prix d'une sorte de négation de soi et d'une situation de qui-vive permanent. L'analyse sociopolitique de cette immigration d'intellectuels est ici entièrement intégrée au récit, mettant l'accent sur la précarité de l'étudiant africain, sur son engagement politique, et singulièrement sur sa position par rapport aux pouvoirs étatiques en Afrique. Sa situation est évoquée de manière caustique, qui n'exclut ni l'ironie ni le mépris ; l'auteur amplifie les choses, mettant *de facto* l'intellectuel dans la situation d'un renégat à la merci du pouvoir postcolonial.

Cet extrait montre la situation de bon nombre d'étudiants africains des années 1960 et 1970, qui, engagés dans des mouvements communistes en France, se voyaient refuser le droit de rentrer dans leur pays d'origine. Deux attitudes vont s'imposer au fil du temps. La première tendance, celle des « entristes », estime qu'il faut, en dépit de leurs convictions politiques et éthiques, pactiser avec les régimes en place en Afrique. L'autre, en revanche, celle des exilés « progressistes », juge, ainsi que le relève le narrateur, qu'une quelconque collaboration serait absurde :

D'autres, restés sur la touche pour différentes raisons, la plus importante étant le refus de se compromettre avec des marionnettes, s'étaient manifestés plus tard dans la suite d'un espoir. Ils avaient soulevé les foules, ravivé les espérances en des lendemains sans moustiques. Pour tomber dans les mêmes travers que leurs prédécesseurs (BN, p. 186).

*Ballet noir à Château-Rouge* peut ainsi se lire comme le déchiffrement romanesque de la situation des clercs africains. À en croire le narrateur, l'intellectuel immigré est soumis à des conditions de vie difficiles dans lesquelles il se doit de réaliser un équilibre souvent très fragile entre deux exigences contradictoires : soit il intègre un système politique auquel il n'adhère nullement, soit il décide de vivre en exil en France, se sentant obligé alors de manifester son opposition aux régimes dictatoriaux, d'organiser des meetings, de chercher le soutien de ses compatriotes, des organisations syndicales ou celui des organisations non gouvernementales. Quel que soit le choix des immigrés, leur sort semble scellé par la raison d'État et par les équilibres géopolitiques qui font que de nombreux pays occidentaux préfèrent le *statu quo*.

À ce stade de notre analyse, il importe de voir comment le récit intègre toute cette problématique. Ici, il articule un certain rapport de la fiction romanesque à l'histoire de la diaspora africaine :

Après la traite des nègres et la colonisation, qui ont vu le continent noir dépeuplé de ses bras valides, pillé, marginalisé, l'Afrique vit une autre saignée, pernicieuse, axée sur le débauchage de ces cerveaux et de ces forces vives. Ces pièces d'Inde moderne, les originales ayant servi à bâtir la fortune des négriers et à la mise en valeur de l'Amérique, attirent à leur tour, par leur réussite matérielle et leur bien-être, des milliers d'autres candidats à l'expatriation, par malheur moins qualifiés et dont se défont des pays exsangues (*BN*, p. 235-236).

Ce paragraphe de *Ballet noir à château-Rouge* montre clairement que des savoirs historiques ont été intégrés au texte littéraire, et que celui-ci est conforme à sa vocation d'être un tissu intertextuel et interdiscursif. Une telle représentation de l'histoire (celle de l'esclavage, de la colonisation et de la postcolonie) en dit long sur la continuité presque tragique de l'histoire africaine, mais aussi sur la position critique, voire subversive, du narrateur (qui se trouve lui-même dans la situation de l'intellectuel qu'il analysait).

Aux trois histoires déjà mentionnées s'ajoute en effet une quatrième, celle des pratiques de l'Europe post-coloniale qui organise le triste destin des immigrés. Cette histoire est placée sous le signe de la mort et symbolisée par le cas de Samira Adamu.

Samira Adamu. Gueules scotchées ou muselées, poings et pieds liés, nippes portées au pied du lit pour le retour forcé. Suicidés de désespoir. Familles divisées. Charters de nuit. Doubles peines; des peines sanctionnées par d'autres, encore plus humiliantes, à l'autre bout de la chaîne de l'arbitraire (*BN*, p. 236).

Le commentaire du narrateur n'est pas sans rappeler le discours presque quotidien de la presse et des chaînes de télévisions occidentales concernant l'immigration africaine. Il donne à voir, dans une suite de flashes verbaux, l'image tragique de l'immigré sous tous ses aspects : traitement infligés, état psychologique, mode de transport, perception dans l'opinion. C'est le résultat d'une tentative réussie pour se réapproprier le discours médiatique, non seulement récent mais aussi plus ancien, dans une mise en perspective de l'histoire

politique, culturelle et littéraire des relations entre l'Europe et l'Afrique.

### **Le polar postcolonial, la marge et l'abject**

« La marginalité sociale est [...] un des traits constitutifs du personnage de l'immigré dans la littérature francophone depuis ses origines, et sa banalisation, après les années quatre-vingt, en fait un des *topoi* majeurs de cette littérature »<sup>14</sup>. Christine Albert résume en ces termes le double rôle structurant de la marginalité sociale dans l'écriture contemporaine de l'immigration en Afrique francophone. Elle procède d'un éthos intimement lié à des formes spécifiques de représentation et à des pratiques langagières particulières, qui concernent notamment l'espace de l'action. Celui-ci est essentiellement marqué par une forme de clôture à l'intérieur de laquelle les normes sont suspendues, voire inversées. Yves Reuter ne dit pas autre chose lorsqu'il indique que :

Le roman policier est la mise en scène d'un monde *noir* comme l'attestent ses couvertures ou ses désignations (roman noir). Son univers est celui de la nuit, des meurtres, de l'envers d'une histoire officielle, légale, et sans problème... C'est celui du dessous des cartes, de la face cachée des gens, des secrets, des lieux et des personnages marginaux... C'est celui des passions illicites ou inavouées, des désirs les plus fous, de l'infraction sociale...<sup>15</sup>

Mais on aurait tort, selon nous, de croire que le thème de l'immigration ne serait, dans le roman policier africain, qu'une simple reprise d'un thème littéraire classique ; en effet, sa mise en écriture est bien différente, et, surtout, les réalités sociales de référence, plus particulièrement des années 1980-2000, sont spécifiques, comme on peut notamment en juger à partir de leur présence dans le débat public en Europe et en Afrique.

---

14 ALBERT (Ch.), *L'Immigration dans le roman...*, *op. cit.*, p. 99.

15 REUTER (Y.), *Le Roman policier*. Paris : Nathan, coll. 128 – Lettres, 1997, 127 p. ; p. 103-104.

Pendant la période coloniale et jusqu'au milieu des années 1970, la littérature de l'immigration, notamment vers la France, ne met en scène, pour l'essentiel, que le personnage de l'étudiant<sup>16</sup> et celui du travailleur immigré<sup>17</sup>. La fin des années 1980 constitue un tournant décisif, avec l'apparition d'un nouveau personnage : le réfugié clandestin<sup>18</sup>. La lettre émouvante de Makwa, un des personnages de *La Polyandre*, permet de saisir l'origine de ce changement, qui correspond à une évolution dans la réalité sociologique. Sur un ton empreint de désenchantement et d'amertume, il présente une situation de départ qui peut être considérée comme typique pour le personnage romanesque de cette décennie :

Pour ma part, la vie n'est qu'une course d'obstacles, pire que ceux que rencontre un alpiniste qui tente de grimper le Kilimandjaro. Ici, tout ne s'achète qu'en devises étrangères, pour être plus exact en dollars américains. La monnaie locale change de valeur toutes les demi-heures. C'est une monnaie de singe ! Pour des singes ! [...] Le sida a décimé la plupart des hommes et des femmes que tu as connus naguère lors de tes séjours au village. Presque tous les enfants filles et garçons avec lesquels nous jouions, sont morts. [...] On n'est pas loin de l'apocalypse... (*PO*, p. 86).

À la fois comique et tragique, le texte de Bolya donne à lire l'horreur d'une Afrique à la dérive. Makwa, dont la vie semble être un éternel pourquoi et qui se demande de quoi sera fait demain, cherche, on le voit, par tous les moyens à « quitter dans les meilleurs délais cet enfer tropical » (*PO*, p. 86). Cette position du personnage, qui rend compte de la réalité la plus implacable, exprime en même temps la désillusion et le pessimisme absolu de toute une génération.

Mais, pour Makwa et pour bien d'autres candidats à l'immigration, la question se pose de savoir s'il ne s'agit pas d'un simple passage d'un enfer à un autre. Dans *Les Cocus posthumes*, Bolya présente le

16 À titre d'exemple : LOBA (A.), *Kocoumbo, l'étudiant noir*. Paris : Flammarion, 1960, 267 p. ; DADIÉ (B.), *Un nègre à Paris, op.cit.* ; KANE (C.H.), *L'Aventure ambiguë* [1961]. Paris : UGE 10/18, 1971, 191 p.

17 SEMBÈNE (O.), *Le Docker noir* [1956]. Paris : Présence Africaine, 1973, 219 p.

18 Cf. le personnage de Mung Man Emmanuel chez Bemba ; cf. BEMBA (S.), *Le Dernier des Cargonauts*. Paris : L'Harmattan, coll. Encre noires, n°22, 1984, 169 p.

cas d'une adolescente qui, convaincue d'avoir échappé aux affres de la misère africaine, sera victime d'un réseau mafieux (CP, p. 88). Il montre la jeune fille retenue dans la cave d'un immeuble délabré de la banlieue parisienne, réduite à l'animalité, pour servir d'objet sexuel aux membres d'une secte. Pour le personnage de Kokumbo, elle est une « vache qui devrait engendrer les nourrissons dont il avait besoin lors des cérémonies au bois de Vincennes » (CP, p. 90)<sup>19</sup>. De ce point de vue, le roman policier se doit d'insister, en raison des lois du genre, sur les effets négatifs de l'immigration, et de dévoiler univers social suspect, nuisible, marginalisé<sup>20</sup>, qui perturbe l'ordre public. Il insiste sur ce qui serait peut-être mal connu ou tout simplement volontairement omis par le roman de l'immigration « classique ».

Le fait que toutes les scènes s'ordonnent autour des marginaux procède cependant surtout d'un geste de dévoilement dont la portée dépasse les lois du genre, comme elle dépasse le simple exercice stylistique. L'horreur des cadavres et des violences ne relève plus uniquement de la classique amplification, mais plutôt de la volonté délibérée et provocatrice de mettre en œuvre une monstration quelque peu morbide, analogue à celle de la presse à sensation. Elle met en exergue la dépossession identitaire et la perte existentielle, comme si la déchéance était quasi fatale pour le clandestin ; le chemin des marges et de la prison comme lieu ultime de la marginalité paraît tout tracé, car le personnage, devenu par la force des choses « sans-papiers », a rompu le pacte républicain. Son déracinement, au sens plein du terme (rupture sociale, rupture morale, rup-

---

19 Le sort de la femme africaine est également mis en scène par Achille Ngoye dans *Big Balé* (2001), où le personnage de Feza Papastopoulos, d'origine congolaise, se fait assassiner en Grèce.

20 Il n'est pas le seul : H.J. Lüsebrink montre ainsi la constance de cette perspective dans la littérature et le cinéma de Mehdi Charef, qui fait la distinction entre « marginal » et « singulier », ce dernier terme étant valorisé par rapport au premier. Cf. LÜSEBRINK (H.-J.), « Enjeux et transformations d'une prise de parole immigrée : l'évolution de l'œuvre littéraire et cinématographique de Mehdi Charef » dans MATHIS-MOSER (U.) ET MERTZ-BAUMGARTNER (B.), dir., *La Littérature "française" contemporaine. Contact de cultures et créativité*. Tübingen : Gunter Narr, 2007, p. 235-244 ; p. 236.

ture culturelle), l'oblige à devenir soit acteur soit victime des réseaux mafieux comme le montrent les différentes victimes des crimes en séries de *La Polyandre* : « Tous les Africains assassinés étaient inconnus des ordinateurs de la police. Ils étaient tous des clandestins : des sans-papiers » (*PO*, p. 87). Le Paris de l'immigré clandestin est à la fois un cloaque et un enfer, un lieu où la mort est à chaque instant présente.

On remarquera à la fois l'art avec lequel Bolya réussit à animer cet espace sinistre et le ton railleur et caustique que l'auteur affecte dans sa présentation, aussi précise que suggestive, des lieux. Le foyer est ainsi un théâtre d'ombres, un lieu nécrophile et coprophage qui inspire terreur et dégoût, ainsi qu'on peut le lire dans la description du local où s'organise le trafic des cartes de séjour :

Dans la minuscule pièce s'entassaient une dizaine d'Africains. La vitre du toit était brisée et avait été remplacée par des cartons de Peter Stuyvesant. La pluie comme la neige pénétraient par ces ouvertures pour arroser la moquette dont, du reste, on ne pouvait même plus se souvenir [de] la couleur d'origine. [...] Au fond de la pièce s'étaient agglutinés un groupe d'Africains qui, le moment de panique passé, la frayeur apaisée, sortirent comme des souris de leur recoin (*PO*, p. 82-83).

Les œuvres de Baenga et de Ngoye nous offrent plusieurs exemples de ces locaux glauques. En somme, ce qui revient, c'est l'omniprésence de la morbidité et de l'abjection<sup>21</sup> qui rayonne à partir des foyers d'immigrés. Sur ce fond de misérabilisme social, le roman policier donne à voir un espace en marge des descriptions officielles, un vaste lieu de décadence morale et de putréfaction qui existe en lui-même et pour lui-même, et dans lequel règnent le chaos et la

---

21 Dans *Pouvoir de l'horreur*, Julia Kristeva précise que « ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. [...] Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver... Tout crime, parce qu'il signale la fragilité de la loi, est abject, mais le crime prémédité, le meurtre sournois, la vengeance hypocrite le sont plus encore parce qu'ils redoublent cette exhibition de la fragilité légale. » – KRISTEVA (J.), *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, col. Tel Quel, 1980, 247 p. ; p. 12.

mort. Aussi bien chez Baenga que chez Ngoye dominent ainsi les images de la décomposition sociale et du mal, de la corruption physique et morale de l'immigré.

### Les lieux de l'immigration africaine

La problématique de l'immigration pose évidemment les questions identitaires. Lorsqu'il s'y intéresse, le roman policier postcolonial apparaît de plus en plus comme un espace d'investissement identitaire collectif, un lieu où se forge une mémoire. Ouvrons ici une parenthèse pour rappeler que P. Nora n'avait pas intégré les lieux de l'immigration dans sa vaste étude sur les lieux de mémoire français, ce qui lui a attiré divers reproches<sup>22</sup>. Un roman comme *Ballet noir à Château-Rouge* met pourtant en évidence, contrairement à l'explication de P. Nora selon qui l'expérience coloniale n'aurait « laissé qu'un poids bien léger sur la mémoire collective »<sup>23</sup>, de nombreux lieux fortement marqués par l'impact des relations avec l'Afrique dans

---

22 Marc Augé a exprimé ces réserves en ces termes : « Que l'empire soit absent des lieux de mémoire est évidemment quelque chose de déroutant, alors même que les illusions impériales affectent encore notre fonctionnement quotidien » – AUGÉ (M.), « Une histoire du présent. Comment penser l'écart entre les lieux de mémoire et les 'non-lieux de notre modernité' » propos recueillis par Hélène Monsacré, *Magazine littéraire*, n°307, février 1993, p. 37.

23 Après les critiques de Blanchard et de Perry Anderson, Pierre Nora reviendra sur la très sensible question coloniale et les différentes attaques, non pas pour se justifier mais pour préciser le sens, l'intérêt épistémologique et la dimension symbolique de son projet : « C'est ce souci [du lien entre mémoire et histoire] qui explique l'absence de certains thèmes auxquels on s'attendrait ou qu'on m'a reprochée : la colonisation, par exemple, qui ne figure que dans "L'exposition coloniale de 1931". Pourquoi ? Eh bien parce que, à la réflexion, cette expérience si lourde, si dramatique, si riche de l'histoire m'a paru, bizarrement, au moins aujourd'hui, n'avoir laissé qu'un poids bien léger sur la mémoire collective. Peut-être aurait-il fallu au contraire chercher les traces du deuil, de la mise en veilleuse d'une conscience qui se réveillera... » – NORA (P.), « Le modèle des "Lieux de mémoire" », dans *Lieux de mémoire / Erinnerungsorte. D'un modèle français à un projet allemand*. Éd. par Étienne François. Berlin : Centre Marc Bloch, Cahier n°6, 1996, 142 p. ; p. 16.

l'histoire sociale, politique et culturelle de la France contemporaine. Ces lieux, qui font partie de la topographie de Paris, ne sont pas seulement des lieux physiques, puisqu'ils relèvent aussi de la géographie humaine et, de ce fait, le résultat d'une construction socio-historique ; habités, ils sont aussi le produit du discours et de l'imaginaire collectif, l'ensemble étant ressaisi par l'écriture fictionnelle et l'imaginaire propre aux écrivains.

L'action des polars africains auxquels nous nous intéressons se déroule dans divers endroits dont certains sont fameux, et même devenus quasiment mythiques : le marché de Château-Rouge, le marché d'Aligre, l'église Saint Bernard, le bois de Vincennes, lieu des cérémonies rituelles et des foyers d'immigrés. Ces lieux sont le théâtre de toutes les aventures possibles : dialogues amoureux, fêtes africaines, affrontements avec les forces de l'ordre. Souvent, le pays d'origine s'y est installé, défiant les règles et les coutumes du pays d'accueil : ce sont donc aussi des lieux de savoir à propos des pratiques sociales des populations d'immigrés. Mais ce sont également des lieux marqués par la misère d'une vie d'immigré, et par la vie populaire en général.

Notre attention se portera sur deux lieux : l'église Saint Bernard et le marché Château-Rouge qui a donné son nom au titre du roman d'Achille Ngoye. On peut raisonnablement les considérer comme des lieux de mémoire de l'immigration africaine en France, en particulier le premier, que la presse associe régulièrement à l'histoire des « sans-papiers ».

### **L'église Saint Bernard comme lieu de mémoire**

L'église Saint Bernard est inscrite dans la mémoire collective, africaine et française, du mouvement des « sans-papiers ». Elle apparaît significativement dès le premier chapitre de *Ballet noir à Château-Rouge*, lorsque les personnages se penchent sur un « cliché paru dans la presse » :

L'image représentait une cinquantaine d'Africains, hommes, femmes et enfants, regroupés sur le parvis d'une église. Poings brandis façon New Blacks

Panthers chez les mâles, gueules criardes chez les poules, poses coquines chez les mômes, la tribu assurait son numéro de relations publiques dans une ambiance folklorique (BN, p. 11).

On voit bien dans cette citation que l'église en question n'est pas un simple élément de la topographie réaliste ; elle n'est pas là pour assurer un « effet de réel ». C'est un lieu chargé d'histoire, comme dit l'expression courante, c'est-à-dire chargé d'histoires et de discours, un lieu qui est aussi regardé de divers points de vue. Celui des sans-papiers qui « assurent leur numéro de relations publiques », celui de la presse qui l'a relayé, celui des personnages qui à ce moment regardent à nouveau la scène à travers l'image, avec de tout autres intentions. Le fait est cependant que la simple évocation de l'église réveille la mémoire des luttes sociales qui s'y sont déroulées, et du débat politique y afférent. C'est ainsi que le même cliché, mis sous les yeux d'un autre personnage un peu plus tard, relance le débat à propos des lois Pasqua : « Amina reconnut d'emblée les Sans-papiers de Saint Bernard. Preuve éloquente d'une intégration réussie, elle embraya sur une critique tordue de la loi Pasqua, à ses yeux, cause de la multiplication des cas de clandestinité » (PO, p. 37). À la représentation du monument de pierre est donc immédiatement associée une discussion concernant le modèle d'intégration français et l'identité collective, discussion dont le périmètre n'est pas seulement national, mais aussi international puisqu'elle met en jeu une problématique postcoloniale.

Quant à l'église Saint Bernard, elle est à la fois *topos* au sens elle figure dans une géographie stable, identifiable dans le plan cadastral de la ville de Paris. Mais elle est également *logos* puisqu'elle est, dans le texte qui relaie lui-même le discours social, le support d'un discours spécifique sur la condition de l'immigré. Dans l'imaginaire aussi bien que dans les faits relatés par le roman, un havre de paix où l'immigré menacé d'expulsion peut obtenir protection et assistance. Les personnages en détresse y trouvent souvent refuge. C'est le cas de Djeli lorsqu'il est traqué aussi bien par la police que par un groupe de trafiquants de carte de séjour :

Il niche à présent quelque part à la Goutte d'Or. Selon toute vraisemblance, il se terre dans le périmètre des rues Polonceau, Stephenson et Myrha, autour de l'église Saint Bernard (*BN*, p. 23-24).

La première signification de ce lieu, la plus évidente, est donc d'ordre psychologique. Mais cette signification est indissociable du sens politique qu'a pris le lieu et que célèbre le roman en faisant l'anamnèse des événements qui ont donné lieu à ce sens :

Désemparé, Djeli assiège la permanence de SOS-Racisme. Les potes le soumettent d'abord à une série d'entretiens de motivation. Puis le branchent sur d'autres cas similaires. Avocaillons, militants des Droits de l'homme, associatifs excitent les métèques des jours de suite. La grosse machine patinant malgré tout sur place, les parias, devenus amers, en viennent à la soupçonner d'effectuer ses vidanges périodiques à la Cité. Happés au finish par des pros en mal de baroud avec l'énarchie, ils se remettent à rêver et fricotent un coup d'éclat en investissant l'église Saint-Bernard. La profanation projette les désormais « Sans-papiers » sous les feux de la rampe. Fait sans précédent dans les annales de la PAF, des Moricauds ouvrent les J.T. hyperclean redonnant corps et vie à des milliers de zombis de toute origines terrés aux quatre coins de l'Hexagone. Aux menaces d'expulsion proférées par la Place Beauvau, le porte-parole du mouvement, haussant les enchères, claironne l'inviolabilité des lieux de culte et décrète une grève de la faim illimitée (*BN*, p. 14-15).

Du fait même qu'il s'agit d'une église, la mémoire des mouvements sociaux réveille en même temps l'histoire plus générale du rôle de l'Église dans la défense des droits de l'homme, le principe d'inviolabilité remontant au Moyen Age. Cette perspective invite le lecteur à situer le phénomène de l'immigration dans une histoire très longue. Mais en même temps, l'église Saint Bernard perd son sens strict de lieu de culte pour s'insérer dans un réseau de significations profanes. Disparaissant comme temple catholique, elle prend sens aussi dans la lutte laïque pour l'intégration et les droits de l'homme qu'elle incarne. Par ces deux aspects à la fois, elle devient le lieu de résonance d'un message universel en même temps qu'elle se constitue comme un lieu mémoire de l'immigration étrangère en France. C'est le discours suscité par les événements initiaux qui a produit ce sens, mais le roman, qui s'en fait le relais, le célèbre en quelque sorte en en faisant mémoire.

### Château-Rouge comme lieu d'appropriation

Le deuxième exemple que nous avons retenu montre une forme d'appropriation d'un lieu dans un processus d'immigration. Dans *Ballet noir à Château-Rouge*, la description du marché illustre admirablement la technique narrative quasi iconographique adoptée par Achille Ngoye. En effet, il peint ici non seulement un tableau du lieu dans son ensemble, mais il le fait sous la forme d'un polyptyque dont les panneaux montrent différentes scènes de la vie des immigrés.

L'appropriation du lieu par les populations immigrées commence par celle de son nom : le marché Dejean a été, signale le narrateur, « rebaptisé Château-Rouge par nos frères, du nom de la station de métro qui le dessert » (BN, p. 24). Cette appropriation est aussi une installation physique dans l'espace, qui n'est pas sans rencontrer de la résistance ; on apprend ainsi par un personnage que « les commerçants n'arrêtent pas de cafter chez les flics. Au lieu de construire un big-bazar comme à Lomé, avec trois ou quatre étages, ils menacent de déménager Château Rouge en grande banlieue. Comme ça, ils verront moins de Blacks dans le coin » (BN, p. 83).

En attendant, Château Rouge est décrit comme une plaque tournante pour les produits exotiques, où se retrouvent aussi les immigrés africains de Suisse, de Belgique et d'Allemagne. La concentration de populations mélangées, arrivant par « vagues », est perceptible dans ce snack-bar, synecdoque du quartier :

À vingt-deux heures, le snack-bar Makoumba battait son plein d'affluence. Et les clients plongeaient dans l'atmosphère enfumée par vagues successives, attirés par la présence de quelques étoiles filantes. Outre le tenancier et un deuxième toubab, centres de l'univers qui distribuaient des bons et mauvais points au comptoir, le zinc alignait une douzaine de Blacks aux pattes vissés au sol, preuve que ça tututait non stop depuis l'ouverture. La salle contenait une trentaine d'oiseaux de même plumage, tous jeunes et en goguette. Sentiment 1664 majoritaire. [...] La sono diffusait une musique marquée par le net avantage des pots-pourris tribaux labellisés world-music (PO, p. 31).

Apparemment abandonné aux nouveaux arrivants par les populations autochtones, Château-Rouge semble vivre au rythme des arrivées :

malgré quelques îlots de résistance, la plupart des commerces étaient aux mains des Asiatiques, grands distributeurs de produits exotiques devant l'Éternel, le capital black blanchissant de préférence, à quelques exceptions près, dans des domaines de pointe tels que la coiffe, l'artisanat, la vente de K7 vidéo et de cartes téléphoniques, l'épicerie de papa ou le « maquis » resto-cabaret. *Black power* (BN, p. 81).

L'occupation de ce lieu semble être soumise à une permanente renégociation et à un incessant repositionnement des identités. Château-Rouge se donne ainsi à lire comme une construction vivante dont l'origine nous sera toujours cachée, une construction dont les matériaux sont apportés par le jeu des rencontres fortuites, mais toujours fécondes. De par son dynamisme, il remet en cause les logiques symboliques et discursives autochtones, mais aussi celles de l'autochtonie en général. C'est le lieu du divers, de l'hétérogène, du juxtaposé, du discontinu, une sorte de *third space* (Bhabha) dont l'observation permet un savoir culturel et sociologique concernant les pratiques sociales des populations immigrées en France. Homi Bhabha parle d'« espaces interstitiels » qui « offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société »<sup>24</sup>.

Ce nouvel environnement est caractérisé par la survivance des identités nationales et par une ouverture sur des « altérités planétaires ». Cela signifie production de significations nouvelles, redéfinition des liens entre les cultures, émergence d'images, d'habitudes vestimentaires et alimentaires nouvelles. En somme, naissance d'un savoir et d'un imaginaire spécifique qui sera recyclé par la fiction romanesque. Le marché de Château Rouge alimente ainsi, dès l'incipit du roman, une mythologie du lieu postcolonial, rassemblant les musiques, les arts, les restaurants du monde entier ; mais dès lors aussi, il assure un continuum historique et culturel entre le monde colonial et postcolonial, à même de refonder aujourd'hui l'identité des

---

24 BHABHA (H.K), *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Traduit de l'américain par Françoise Bouillot. Paris : Payot, 2007, 414 p. ; p. 30.

anciennes métropoles dans une nouvelle dynamique des rapports entre centre et périphérie.

\*

Dans son article « Violences postcoloniales et polar d'Afrique », Ambroise Kom note que « c'est la rencontre entre l'Europe et l'Afrique qui semble nourrir l'imaginaire des auteurs du roman policier africain »<sup>25</sup>. Le fait est que, si le roman policier « permet de plonger dans des milieux sociaux dont [les] autres romans ne parlent pas comme ceux du banditisme et de la drogue »<sup>26</sup>, le polar africain en particulier s'est intéressé à la fois à la « rencontre » des continents et à ses effets urbains souvent occultés. C'est vrai de la délinquance, bien entendu, selon les lois du genre, mais c'est vrai également des populations marginalisées et de ce qui est, par nature, le plus caché, à savoir les clandestins et autres personnes « en séjour irrégulier ».

Si l'immigration vers l'Europe pendant et après la période coloniale a entraîné de profondes modifications dans l'imaginaire culturel, elle en a entraîné aussi dans les géographies littéraires, puisqu'elle a notamment imposé le fait d'une littérature africaine dont l'espace de référence était européen<sup>27</sup>. Mais elle a entraîné aussi la reconnaissance de nouvelles formes de représentations romanesques, dont celle du polar postcolonial qui déconcerte par le ton cru et la mise à nu d'une vérité cruelle, notamment celle de l'immigration clandestine. Parce qu'il ne se contente pas de dire un non-dit, de désigner une réalité occultée, mais qu'il veut la comprendre et l'incorporer, le polar situe dans le registre du vraisemblable une thématique qui relève de

---

25 KOM (A.), « Violences postcoloniales et polar d'Afrique », dans *Notre Librairie*, n°148 (*Penser la violence*), juillet-septembre 2002, p. 36-43.

26 Moussa Konaté cité dans : MARSAUD : (O.), « Les auteurs africains se mettent au noir », dans *Jeune Afrique.com*, 16 janvier 2005.

27 Cette observation n'est valable que pour certaines œuvres « policières ». Les intrigues de *L'Archer bassari* (1984) de Modibo Soukalo Keita ou encore de *Sorcellerie à bout portant* (1998) d'Achille Ngoye, pour ne mentionner que celles-là, se déroulent en Afrique.

l'abject, et il n'hésite pas non plus à en adopter le langage. Pour cela, il recourt à d'autres sources d'inspiration que le roman africain « classique », dont il reprend la thématique mais en la modifiant. En suivant l'itinéraire de l'immigré, le plus souvent clandestin, il s'installe dans les marges de la société et s'intéresse au crime organisé, à la prostitution, en somme à la marginalité avec tout ce qu'elle entraîne pour l'individu, du fait même qu'il n'existe plus qu'en dehors des regards et en dehors de la loi, comme angoissé et comme effroi devant l'horreur. C'est aussi que, paradoxalement, en s'intéressant à des groupes sans identité officielle (les clandestins), ou à des populations si marginales que les médias n'en découvrent l'existence qu'à la faveur d'un crime ou d'une émeute, le polar s'intéresse à des catégories de personnages qui font la une de l'actualité et concentrent sur eux le débat politique depuis quelques décennies <sup>28</sup>.

Les romans de Bolya Baenga et d'Achille Ngoye emmènent le lecteur au cœur du Paris postcolonial, multiculturel, avec son cortège d'immigrés clandestins, ses foyers et ses bistrotts. L'intérêt de ces œuvres tient au fin dosage entre les scènes relevant du genre policier et les aperçus sur les groupes sociaux de référence, la souplesse de construction de l'intrigue permettant de balayer des questions aussi complexes que les causes sociales et politiques de l'immigration et ses conséquences juridiques, éthiques et existentielles. Le va-et-vient constant entre les analyses et les scènes dramatiques, hautes en couleur, font que l'enquête n'occupe plus qu'une place médiane dans le jeu des discours, ceux qui portent sur le crime et ceux qui portent sur les dimensions sociologique, anthropologique et politique de l'immigration. On voit l'intérêt d'une telle stratégie d'écriture : d'une part, le réel et la fiction étant indissolublement mêlés, l'intrigue reste soutenue par le ton, le rythme narratif et la logique du polar ; d'autre part, le polar lui-même, notamment par l'actualisation des discours sociologiques, journalistiques et historiques, gagne en crédibilité.

---

28 RIESZ (J.), « Identité "à la carte". Représentations littéraires de papiers d'identité en Afrique », dans *Bulletin des séances. Académie Royale des Sciences d'Outre-mer*, t. 43, 1997, n°3, 1997, p. 285-302.





Thorsten SCHÜLLER

Johannes Gutenberg-Universität, Mainz (Allemagne)

**L'« AFRICANISATION » DES GENRES (PARA-)LITTÉRAIRES  
LA DÉCONSTRUCTION DU ROMAN POLICIER CHEZ THÉO ANANISSOH ET  
ALAIN MABANCKOU**

Les littératures africaines d'expression française des dernières décennies s'illustrent par une « affinité élective » avec des formes dites populaires ; on constate une influence remarquable du film, de la bande dessinée et surtout de la musique populaire dans des textes qui montrent ainsi leur proximité avec la culture populaire et la paralittérature. Souvent, il ne s'agit pas seulement d'une « référence singulière », c'est-à-dire d'une simple citation d'un texte populaire ou d'une chanson : de nombreux textes reprennent l'esthétique et les structures de la paralittérature dans le sens d'une « référence systématique »<sup>1</sup> et s'inscrivent eux-mêmes dans le contexte de la paralittérature.

Les romans *Un reptile par habitant* de Théo Annanisoh ou *African Psycho* d'Alain Mabanckou, par exemple, appartiennent à première vue au genre du roman policier ou du *thriller*. Le lecteur est confronté à des massacreurs, à des assassins, à des enquêtes, et surtout à des énigmes. Or, les deux romans ne s'adaptent pas entièrement au schéma du roman policier, un genre fortement standardisé, tel qu'il a été étudié, entre autres, par Boileau-Narcejac<sup>2</sup> ou Peter Nusser<sup>3</sup>, et,

---

1 RAJEWSKY (I.), *Intermedialität*. Tübingen / Basel : A. Francke, 2002, 216 p., ill. ; p. 157.

2 BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*. Paris : Payot, Petite Bibliothèque Payot, n°70, 1964, 240 p.

pour les littératures africaines, par Katja Meintel<sup>4</sup>. Les intrigues des romans de Mabanckou et d'Ananissoh ont recours, il est vrai, aux stéréotypes thématiques et narratifs des romans policiers européens et nord-américains et de leurs divers sous-genres, mais on assiste aussi à une appropriation du genre. Les stratégies littéraires du roman policier ou du *thriller* sont ainsi modifiées et adaptées aux esthétiques, aux thématiques et aux programmes littéraires africains. Qu'il s'agisse de l'intrusion du surnaturel, du traitement de sujets délicats tels qu'une situation politique conflictuelle, ou encore d'une ironisation structurelle de tout le genre, Mabanckou et Ananissoh montrent que les formes de la paralittérature ne doivent pas forcément être laissées aux productions relevant de ce que les sociologues appellent la sphère de large production (la littérature « triviale » en allemand), ce qui revient à dire que le roman policier et ses sous-genres sont prêts à se transformer en un lieu où les stratégies thématiques et formelles de la littérature africaine peuvent être renégociées.

### Approche théorique

Le roman policier européen a ses origines dans le positivisme du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>, ce qui explique le postulat central de ce genre : le monde tel qu'il se manifeste dans un polar est explicable ; un crime qui met du désordre dans l'ordre est une énigme à laquelle on peut trouver une solution rationnelle. Les enquêteurs, qu'il s'agisse d'un détective ou d'un agent de police, rétablissent l'ordre en ayant recours à la raison et à la logique. Ce schéma – un crime ou une énigme qui ébranle l'ordre d'un groupe et un enquêteur qui cherche et trouve une solution – fait du roman policier un genre figé, fortement codé et très populaire chez les lecteurs qui savent déjà, avant

---

3 NUSSER (P.), *Der Kriminalroman*. Stuttgart : J.B. Metzler, 1992, 187 p.

4 MEINTEL (K.), *Im Auge des Gesetzes. Kriminalromane aus dem frankophonen Afrika südlich der Sahara. Gattungskonventionen und Gewaltlegitimation*. Aachen : Shaker Vg., 2008, 264 p.

5 NUSSER (P.), *Der Kriminalroman*, *op. cit.*, p. 75.

la lecture, à quoi s'attendre. Tzvetan Todorov voit une différence entre un texte qui apporte des innovations génériques et formelles dans l'histoire littéraire et un texte qui s'intègre dans un schéma existant ; cette différence est, d'après lui, le critère de délimitation entre un texte appartenant à la « haute littérature » et un texte faisant partie de la littérature populaire :

Plus exactement, nous ne reconnaissons (on ne reconnaît) à un texte le droit de figurer dans l'histoire de la littérature ou dans celle de la science, que pour autant qu'il apporte un changement à l'idée qu'on se faisait jusqu'alors de l'une ou de l'autre activité. Les textes qui ne remplissent pas cette condition passent automatiquement dans une autre catégorie : soit celle de la littérature dite « populaire », « de masse », soit celle de l'exercice scolaire (Une comparaison s'impose alors à l'esprit : celle du produit artisanal, de l'exemplaire unique, d'une part, et du travail à la chaîne, du stéréotype mécanique, de l'autre) <sup>6</sup>.

Le roman policier est donc un des genres populaires par excellence : il s'appuie sur une structure manichéenne (il y a des bons et des mauvais), déroule une séquence d'actions (p. ex. le meurtre, la persécution,...) dont le point de départ est une énigme et présente un registre de langue normé, assurant une communication rapide. Ce n'est pas un hasard si beaucoup de romans policiers sont intégrés dans une série et sont, en quelque sorte, le résultat d'un « travail à la chaîne ». C'est pour cette raison que le traitement théorique du roman policier a longtemps été accompagné de commentaires apologetiques de la part des chercheurs qui essayaient de légitimer une approche critique du genre <sup>7</sup>.

Or, les analyses suivantes montreront que le roman policier africain, qui joue avec les stéréotypes du genre, a un potentiel innovateur, ce qui donne aux œuvres concernées une complexité supplémentaire par rapport à leurs modèles littéraires européens. Katja Meintel explique, dans son étude *Im Auge des Gesetzes*, comment le roman policier africain se distingue de son homologue européen, en montrant que les versions africaines sont souvent des romans poli-

---

6 TODOROV (T.), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970, 190 p. ; p. 10.

7 BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*, *op. cit.*, p. 6 et 205.

ciers *ex negativo*<sup>8</sup> et que, si les auteurs africains reprennent des structures du modèle européen, c'est pour les appliquer à leurs propres besoins artistiques. D'après K. Meintel, le roman policier africain est plus marqué que son homologue européen par ce qu'elle appelle la *Welthaftigkeit* : il manifeste davantage l'implication du produit artistique par rapport à la réalité. À titre d'exemple, elle cite le romancier malien Modibo Sounkalo Keita qui déclare : « J'ai emprunté le style du roman policier, mais cela est accessoire. Je voulais d'abord parler de la sécheresse et j'ai cherché le moyen le plus efficace pour faire passer ce sujet »<sup>9</sup>.

Écrire un roman policier dans le contexte africain ne signifie donc pas, pour l'auteur, raconter la résolution d'une énigme criminelle dans un endroit particulier, ce qui ne serait qu'une façon de produire un autre « stéréotype mécanique » (Todorov) pour des lecteurs avides de distraction. Dans les romans policiers africains, en effet, le crime et l'enquête ne sont souvent qu'un prétexte pour évoquer les problèmes socio-politiques. Mais c'est surtout au niveau formel que les auteurs innovent, en modifiant les structures, en jouant avec des clichés et, en somme, en s'appropriant le genre. Dans ce qui suit, nous allons voir comment deux auteurs africains, Alain Mabanckou et Théo Ananissoh ont modifié et « africanisé » le modèle du polar.

### **L'ironisation d'un intertexte : l'exemple d'*African Psycho* d'Alain Mabanckou**

*African Psycho* est un roman dont le récit s'appuie sur le schéma du *thriller*, nonobstant sa proximité avec d'autres genres. Pour Jean-Louis Joubert, « le dernier roman du Congolais Alain Mabanckou tient à la fois du roman d'horreur et du conte philosophique »<sup>10</sup>.

---

8 MEINTEL (K.), *Im Auge des Gesetzes*, op. cit., p. 29.

9 Modibo S. Keita cité par MEINTEL (K.), *Im Auge des Gesetzes*, op. cit., p. 1.

10 JOUBERT (J.-L.), « *African Psycho* », *Le Français dans le monde*, n°330, nov.-déc. 2003, p. 56.

D'autres y voient un « *psychological crime drama* »<sup>11</sup> ou y retrouvent l'expression d'un complexe œdipien du protagoniste<sup>12</sup>. Ces jugements montrent en tout cas que le roman de Mabanckou est loin d'être un simple *thriller* pour le divertissement du grand public. Certes, parler d'un texte philosophique est excessif, car *African Psycho*, en dehors d'une allusion cachée à *Candide*, est loin d'être un conte philosophique à la Voltaire ; mais, même en mettant cet aspect de côté, il est indéniable que le roman contient des aspects qui dépassent le cadre d'un *thriller* ordinaire.

Le *thriller* fonctionne sur la base de stéréotypes qui sont différents de ceux du roman policier mais qui n'en sont pas moins figés. Il est, dans la plupart des cas, raconté dans la perspective du criminel ; les éléments récurrents de l'histoire sont alors la préparation et l'acte même d'un crime, puis la fuite du criminel et sa poursuite<sup>13</sup>. Nous allons voir que le roman de Mabanckou reprend cette structure stéréotypée du *thriller*, qu'il traite avec ironie, non sans travailler les aspects formels de l'écriture.

Le protagoniste du roman de Mabanckou, Grégoire Nakobomayo, vit dans un quartier pauvre d'une ville africaine postcoloniale et rêve d'être aussi talentueux, connu et redouté que son idole, le massacreur Angoualima qui, jusqu'à sa mort, a terrifié toute la ville. Malgré les efforts du protagoniste, ses tentatives de viol ou de meurtre sont marquées par l'échec ; ses maladresses, son impuissance et son manque de talent réduisent ses plans à néant.

Le roman *African Psycho*, dont le titre est calqué sur le modèle du best-seller états-unien *American Psycho* de Bret Easton Ellis, n'est pas, comme on est tenté de le présumer, une confrontation des réalités américaines avec les réalités africaines ; il n'est pas non plus la

11 ROMAN (M.D.), « Congo : *African Psycho* », *World literature today*, T. 78, n°3/4, sept.-déc., 2004, p. 82.

12 SLAMA (J.M.), « *African Psycho* », *Literary Review*, Fall 2007, n°51, p. 222-225 ; p. 222 sq.

13 NUSSER (P.), « Aufklärung durch den Kriminalroman », dans VOGT (J.), Hg., *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München : Fink, 1998, 581 p. ; p. 486-498.

description critique de la vie en ghetto et n'a pas pour but de montrer la psychologie et la vie sociale d'un assassin. Le roman d'Alain Mabanckou n'est rien d'autre que la caricature d'un protagoniste raté et l'ironisation ludique de son intertexte. Implicitement, il véhicule ainsi un programme littéraire.

*African Psycho* est en quelque sorte une antithèse du roman de Bret Easton Ellis. Le protagoniste de l'original américain, Patrick Batesman, est un financier beau et riche, qui mène une vie d'abondance et de luxe ; Grégoire Nakobomayo, quant à lui, est laid et pauvre, et son milieu miséreux est bien loin de celui des banquiers de Wall Street à New York. Pourtant Batesman vit une double vie : lassé par son quotidien ennuyeux, il devient un massacreur brutal, qui s'auto-accuse plusieurs fois sans que la police le croie. Grégoire, par contre, vit sa vie comme un « un être ordinaire qui cultivait son jardin à la marge de la société »<sup>14</sup> ; s'il veut tuer, ce n'est pas par ennui, mais pour rendre hommage à son idole. Contrairement aux massacres de Batesman, les tentatives de Grégoire ne portent pas leurs fruits : c'est au conditionnel que Grégoire s'imagine ce qui pourrait advenir si jamais il lui arrivait de réussir. La pauvreté de Grégoire, si on la compare avec le luxe du protagoniste d'*American Psycho*, n'a pas pour fonction de dénoncer la pauvreté qui sévit dans certains milieux africains : dans le roman de Mabanckou, Grégoire a arrangé avec sa vie de telle sorte qu'il se sent très à l'aise dans son quartier miséreux. L'énumération des objets de marque dont est entouré Batesman a également une correspondance antithétique dans *African Psycho* ; dans le roman de Mabanckou, un personnage est par exemple caractérisé par les vêtements et les accessoires qu'il ne possède pas (alors que dans le roman de Bret Easton Ellis, les personnages sont décrits avec les vêtements et produits qu'ils ont sur eux). Ainsi, un personnage d'*African Psycho* apparaît avec un « sac à main qui n'était peut-être même pas un Chanel, peut-être même pas un Gucci, peut-être même pas un Vuitton, mais certainement un de ces sacs en faux crocodile, en faux lézard, en faux

---

14 MABANCKOU (A.), *African Psycho*. Paris : Le Serpent à plumes, 2003, 190 p. ; p. 52 (= AP).

anaconda que vendent les cordonniers du grand marché » (*AP*, p. 109). Par ce procédé, Mabanckou reprend une caractéristique du roman de Bret Easton Ellis, mais il le fait en s'amusant à l'inverser.

Mabanckou ironise non seulement à propos de l'exemple précis d'*American Psycho*, mais aussi du genre auquel il appartient. Le début du roman semble encore un emprunt à la structure prospective du *thriller* : « J'ai décidé de tuer Germaine le 29 décembre » (*AP*, p. 11). Le lecteur apprend donc dès les premières lignes que l'objectif de Grégoire est de tuer quelqu'un. La description des préparatifs et des plans de Grégoire est parfaitement conforme aux stéréotypes du genre. Les échecs du protagoniste cependant, mettent à distance ce même genre, où les personnages qui nourrissent de semblables intentions aboutissent au contraire à leurs fins. Le fait que la police ne joue qu'un rôle marginal et l'absence d'un réel adversaire pour le futur assassin sont également à relever dans *African Psycho*. Le roman joue aussi avec d'autres clichés du roman policier en général ; dans le texte apparaît par exemple une « CIA », qui est censée arrêter Angoulima : il ne s'agit bien évidemment pas de la *Central Intelligence Agency* qu'on trouve dans tant de polars américains, mais en l'occurrence d'une abréviation pour « Capture immédiate d'Angoulima ».

L'intention délibérée de jouer avec les stéréotypes des romans et des films policiers est à peine dissimulée dans la narration. Grégoire s'attend ainsi à vivre des scènes semblables à celles qu'il a lues ou vues au cinéma : « Je me dis que dans une situation normale, il y aurait eu un inspecteur comme dans les films ou les romans policiers. Cet inspecteur porterait un pardessus beige, un feutre noir et fumerait une pipe, des Gauloises ou des Gitanes sans filtre » (*AP*, p. 183). Ces images de l'enquêteur font allusion aux commissaires ou détectives dits *hard-boiled*, aux *tough guys* mélancoliques comme Marlowe (Raymond Chandler) et Maigret (Georges Simenon). Ce n'est pas le seul passage dans lequel le narrateur de Mabanckou évoque explicitement les formules du roman policier : « La victime gît par terre, dans une mare de sang, comme dans les romans policiers où il faut bien qu'il y ait un cadavre pour qu'une enquête démarre et

que l'assassin soit retrouvé vers les dernières pages. J'ai dit tout à l'heure que le crime n'était pas du cinéma » (*AP*, p. 137). Ce passage fait directement allusion à la structure fixe du roman policier (« il faut bien que »), et l'expression « le crime n'était pas du cinéma », tout en produisant un faux effet de réalité, montre de surcroît que le roman policier est aussi, de par ses adaptations filmiques, fortement marqué par un aspect cinématographique.

Quels sont les enjeux et les fonctions de cette ironisation, voire de cette déconstruction du polar et du *thriller* classiques ?

La première fonction d'une telle déconstruction est l'africanisation (ludique) du genre, non seulement par le lieu des actions – une grande ville africaine, ce qui rattache ainsi le texte au continent –, mais également par le fait que le lecteur est confronté au surnaturel, un surnaturel qui paraît d'inspiration très locale en l'occurrence et, surtout, qui ne fait pas l'objet au bout du compte d'une explication rationalisante. En effet, le protagoniste visite régulièrement la tombe de son idole Angoualima et parle avec une forme réapparue de celui-ci. Ces discussions entre Grégoire et le défunt sont, à la manière du réalisme merveilleux, présentées comme normales dans un contexte réaliste. Cette intrusion du surnaturel dans le cadre du roman policier, qui en principe devrait être marqué par la raison et la logique expérimentale, fait partie intégrante de l'aspect « africain » du roman.

Cette dimension d'*African Psycho* est liée à un deuxième enjeu de la déconstruction du polar. Elle n'a rien, en effet, ni d'une défense de la croyance irrationnelle, ni par ailleurs d'une volonté de revaloriser une culture non occidentale ; il s'agit plutôt d'un jeu avec un cliché africain au service de l'humour. Cette manière d'africaniser le genre n'est donc pas un engagement pour le continent, mais une démarche essentiellement ludique. Comme beaucoup d'autres œuvres récentes dans le domaine des littératures africaines francophones, *African Psycho* est marqué par une certaine légèreté et, contrairement aux textes des générations précédentes, par une absence d'engagement. Depuis des décennies, la littérature africaine s'est définie, dans un sens sartrien, comme une littérature engagée ayant pour tâche de dénoncer les méfaits de la colonisation ou de la situation postcolo-

niale. Des auteurs comme Alain Mabanckou écrivent au contraire des textes qui sont placés sous le signe du plaisir et non d'un devoir quelconque : « Nous ne sommes pas des pompiers de l'Afrique, à devoir éteindre les feux sur le continent »<sup>15</sup>, souligne ainsi Alain Mabanckou dans un entretien. Ce parti pris en faveur d'une nouvelle liberté pour les écrivains africains les dispense de devoir traiter de « grands » sujets ; en revanche, elle les autorise à jouer intellectuellement avec des structures comme celles du polar, tout en leur permettant de renouer avec le « peuple », mais d'une autre façon que par l'engagement : en fraternisant à leur manière avec les cultures populaires, il fondent ainsi une nouvelle esthétique africaine.

L'intertexte américain montre en outre qu'un texte africain d'expression française n'a plus forcément besoin d'une référence française. Ce n'était pas le cas à l'époque coloniale et pour la première génération post-coloniale, comme l'indique le titre d'un livre de János Riesz : « mythes coloniaux – réponses africaines » (*Koloniale Mythen – afrikanische Antworten*)<sup>16</sup>. Les littératures africaines francophones ont longtemps été des réactions, des déconstructions et des appropriations de la langue et de la littérature françaises. Se donnant une nouvelle liberté, les auteurs récents comme Alain Mabanckou se servent des intertextes du monde entier. Le modèle français n'est qu'un intertexte entre autres et un texte populaire des États-Unis peut devenir la référence centrale d'un texte franco-congolais. L'intégration de ce nouveau programme littéraire, qui inclut le jeu créatif avec les lois d'un genre éprouvé, font d'*African Psycho*, y compris dans ses aspects ludiques, un roman qui dépasse le domaine de la paralittérature.

---

15 CAZENAIVE (O.), « Paroles engagées, paroles engageantes. Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui », *Africultures*, n°59, 2004, p. 59-65 ; p. 61.

16 RIESZ (J.), *Koloniale Mythen – Afrikanische Antworten. Europäisch-afrikanische Literaturbeziehungen i.* Frankfurt a.M. : Iko-Verlag, Studien zu den frankophonen Literaturen außerhalb Europas Bd.1, 1993, 390 p. ; cf. aussi ID., *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétexes, contextes, intertextes.* Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2007, 421 p.

### **Le roman policier comme roman politique L'exemple d'*Un reptile par habitant***

« Joséphine soupira. Elle dit : Politique... Politique... » (*RH*, p. 62). Ce soupir de Joséphine, un des personnages principaux d'*Un reptile par habitant* de Théo Ananissoh, est emblématique de tout le roman, comme nous le verrons. Si Ananissoh utilise lui aussi des éléments du roman policier, c'est en effet pour évoquer, à travers une situation particulière, la situation politique globale des pays ouest-africains, et pour s'interroger d'une manière encore plus générale à propos de la responsabilité de l'individu et de la légitimité de la violence dans un contexte d'injustice. Ce faisant, Ananissoh crée une fiction qui n'est pas seulement proche du genre policier, mais aussi de la tradition des grands romans comme *Crime et châtiment* de Dostoïevski, qui, à travers l'histoire d'un crime et d'un criminel, traite de problèmes philosophiques et éthiques comme la morale et la culpabilité de l'individu.

*Un reptile par habitant* commence par la découverte inopinée d'un cadavre. Tout occupé à une relation amoureuse, Narcisse, un professeur de lycée qui aime les femmes, est interrompu, lors par l'appel d'Édith, une autre de ses maîtresses. Celle-ci est bouleversée par la découverte d'un mort dans son appartement et supplie Narcisse de venir chez elle et de l'aider. Il se laisse persuader et vole au secours de son amie effondrée ; dans son appartement, il trouve le corps assassiné d'un haut fonctionnaire. Par peur d'être impliqué dans le crime qui semble être un meurtre politique, il fait disparaître le corps : avec l'aide d'un complice, il enterre le cadavre à la frontière du pays et, pour feindre une fuite du politicien, il gare la voiture de la victime à proximité. Par la suite, Narcisse essaye de comprendre le crime qu'il n'a pas commis. Il rencontre plusieurs fois son collègue Zupitzer, qui remarque l'air troublé de Narcisse sans que celui-ci lui dise ce qui le préoccupe. Lors de leurs discussions, les deux collègues parlent de la situation sociale et politique de leur pays. À la fin du roman, c'est Zupitzer qui s'avère être l'assassin : il a entrepris de punir tous les traîtres du pays, ce qui signifie pour lui, non seulement une ven-

geance mais également une « légitime défense » (RH, p. 94), c'est-à-dire qu'il voit dans le crime un acte de justice.

Pas davantage qu'*African Psycho* de Mabanckou, *Un reptile par habitant* n'est un roman policier « classique ». Ananissoh joue avec les stéréotypes du genre tout en les renouvelant. La structure stéréotypée – une énigme au début, l'analyse intellectuelle (avec des fausses pistes, des surprises...) de l'énigme et la résolution finale – est conservée. Ce sont les rôles classiques du polar – le coupable, l'enquêteur et la victime – qui sont déconstruits et recomposés. Dans *Un reptile par habitant*, le protagoniste innocent est obligé de dissimuler un crime qu'il n'a pas commis et d'inventer une histoire crédible. La victime est par ailleurs quelqu'un qui a, dans la logique du texte, mérité la mort (RH, p. 94). Ni les forces de l'ordre dépendant du pouvoir politique comme la police, ni les instances investigatrices comme les médias ne jouent de rôle dans l'élucidation du crime. Tous ces éléments qui reconfigurent le genre sont porteurs de sens.

La victime symbolise, dans le roman d'Ananissoh, la corruption du monde politique. Un autre ami d'Édith, également accouru sur le lieu du crime, a d'emblée compris que le meurtre a des motivations politiques : « Nous voici au courant d'une affaire qui est peut-être purement criminelle, mais peut-être aussi (le préfet marqua un autre temps d'arrêt – les deux hommes se regardaient dans les yeux) politique. Vous me comprenez? » (RH, p. 22). Or, le texte ne donne que peu d'informations sur le mort. On n'apprend presque rien de ses convictions politiques ou idéologiques ; on sait seulement qu'il est considéré par l'assassin comme corrompu et comme un traître. Le crime devient donc l'allégorie d'une problématique universelle : il illustre d'une manière générale le conflit entre deux modes de pensée (sans qu'ils soient précisés), il critique des responsables qui abusent de leur pouvoir et il pose la question de savoir si un meurtre pour la bonne cause peut être légitime, s'il y a une « violence juste ».

Si la victime du crime reste inconnue du lecteur, celui-ci en apprend davantage sur Narcisse et sur l'assassin. Le premier, qui veut vivre sa vie tranquillement, ne semble pas trop intéressé par la politique ; mais il se retrouve tout à coup impliqué dans un meurtre

politique. C'est la peur d'être suspecté qui l'amène à s'occuper de cette histoire qui l'importune : s'il dissimule le crime, c'est pour « sauver [leur]s vies » (*RH*, p. 26). Le fait qu'un érotomane surtout soucieux de sa tranquillité est impliqué malgré lui dans un crime politique montre que, dans l'univers romanesque d'*Un reptile par habitant*, on ne peut pas avoir confiance dans l'ordre public. Cherchant à maquiller le crime pour sauver sa peau, l'innocent devient ainsi coupable ; mais ce sont les carences d'un État inefficace et instable qui sont ainsi indirectement accusées : les forces de l'ordre n'apportent pas de sécurité aux habitants du pays, les protagonistes ne peuvent pas avoir confiance en la loi. Déjà au début, Narcisse s'étonne du coup de fil de son amie : « Tu m'appelles, moi, au lieu d'alerter la police... » (*RH*, p. 13). Cette défiance à l'égard des forces de l'ordre, qui sont d'ailleurs absentes du récit, témoignent d'un État en crise. Dans le modèle classique du récit d'énigme policière, le représentant de la police ou le détective constituent une instance d'intégrité morale<sup>17</sup>. Une telle instance fait défaut dans *Un reptile par habitant*, ou du moins est remise en question. Qui est le bon et qui est le mauvais lorsque le crime est commis pour ce qui paraît une bonne cause ? Les normes du roman policier et, en même temps, de la société dont il parle, sont ébranlées. Il en est de même pour les médias qui, dans des sociétés mieux organisées, ont un rôle de contrôle important ; ils sont inefficaces dans *Un reptile par habitant* : « Ils ne donnent jamais les vraies informations, de toute façons » (*RH*, p. 44). Les protagonistes se sentent donc seuls face au crime, mais aussi face aux problèmes politiques, ce qui a pour conséquence de mener à l'arbitraire.

À la fin de l'histoire, il apparaît que c'est Zupitzer l'assassin, celui qui, précisément, faute de justice, joue à l'arbitre. Professeur de lycée comme Narcisse, mais contrairement à ce dernier, il est respectueux des femmes. Présenté comme quelqu'un de sérieux et d'intègre, il n'est sûrement pas par hasard amateur de romans policiers, donc de récits qui mettent en œuvre la justice. Cet honnête

---

17 NUSSER (P.), *Der Kriminalroman*, op. cit., p. 127.

homme est pourtant aussi un assassin qui tue de sang-froid : le personnage de Zupitzer ne se plie donc pas aux rôles stéréotypés des romans policiers dont il est un fervent lecteur. L'invention d'un tel personnage – dont le nom fait penser à la plus haute justice divine – contribue à la déconstruction du genre, et dès lors aussi à la critique de son imaginaire. Le roman finit certes avec la résolution de l'énigme, mais non avec l'arrestation du coupable. Bien au contraire : à la fin du récit, le prochain attentat est annoncé. Cette conclusion est atypique : le monde n'a pas retrouvé l'ordre, mais s'est plutôt enfoncé dans le désordre. De plus, le lecteur est confronté à une question philosophique et éthique à laquelle le roman n'offre pas de réponse.

Sur le plan structurel, le lecteur est également désorienté par une autre énigme. Au début du roman, l'histoire est racontée par une instance narrative omnisciente, modulée par des passages au style indirect libre qui nous présentent les pensées de Narcisse. Au fil du récit, on apprend cependant qu'il y a un narrateur précis : une voix narrative se fait entendre par endroits, qui se signale par un « je » et un « nous ». La présence de cet énonciateur mystérieux crée une autre tension dans le texte, puisque le lecteur se demande qui est ce narrateur instruit qui possède toutes ces informations et qui est capable de transmettre les pensées et sentiments de Narcisse ? Ce jeu avec le lecteur est résolu au cours du roman : c'est une élève du protagoniste qui raconte l'histoire. Cet aspect fait également partie de la stratégie de déconstruction qui se manifeste dans le roman. Rien n'y est fixe : le narrateur omniscient peut devenir une narratrice personnelle ; l'élève sait davantage que le professeur ; le coupable croit être dans son droit ; l'innocent devient coupable ; la victime a mérité son sort. C'est donc par de nombreux aspects qu'*Un reptile par habitant* joue avec les conventions et les stéréotypes du genre policier, par rapport auquel il prend de nettes distances. Sans relever toutefois de la production sérielle, il rejoint en cela la sensibilité du polar, entendu comme roman « noir ».

## Conclusion

Les entreprises d'Alain Mabanckou et de Théo Ananissoh sont la preuve d'une appropriation africaine d'un genre européen et nord-américain. Il y a certes aussi dans le contexte européen des romans policiers qui jouent avec les clichés du genre ou qui font entrer des aspects politiques dans les textes ; il y a cependant des particularités africaines dans la manière de renouveler le genre.

L'humour et la légèreté d'*African Psycho* reflètent, entre autres, l'importance des cultures populaires en Afrique sub-saharienne, ce qui est d'ailleurs souligné par le fait qu'il y a de nombreuses allusions à des chansons populaires, au film ou à la bande dessinée dans le texte. L'ironisation du genre, le manque d'engagement et le style ludique du roman mettent en œuvre un programme décriture qui revendique une nouvelle liberté pour la littérature africaine. Un roman comme celui de Mabanckou construit une nouvelle image littéraire du continent ; un roman africain ne doit pas forcément être « sérieux » et « engagé », mais peut être amusant et distrayant. On peut considérer la mise en scène d'une image optimiste du continent comme une particularité africaine, typique d'un courant de jeunes auteurs africains à la recherche de nouvelles représentations de l'Afrique noire.

Dans *Un reptile par habitant*, qui brosse un tableau plus pessimiste de l'Afrique occidentale, Ananissoh prend au contraire une position engagée, posant une question morale au sujet de la légitimité de la violence dans un contexte de crise politique. La déconstruction de la structure figée du roman policier trouve à la fois une explication et une illustration textuelle dans le fait que les forces de l'ordre ne jouent pas leur rôle en Afrique occidentale. Dans l'univers romanesque de Théo Ananissoh, le désordre perdure jusqu'à la fin de l'histoire et au-delà, car les réalités africaines représentées n'offrent pas la possibilité d'une résolution des problèmes par les forces de l'ordre. Le bouleversement des structures classique du roman policier est donc non seulement un jeu formel avec des stéréotypes, mais aussi l'expression de réalités conflictuelles.

En somme, ces romans constituent deux tentatives différentes de réappropriation d'un genre européen. Cette réappropriation n'a rien d'une opposition postcoloniale, qui s'efforcerait par exemple de récuser un genre parce qu'il serait européen, au profit d'une esthétique qui serait authentique ou autochtone. L'ancien colonisateur d'autrefois est tout simplement absent comme tel, et toute l'attention peut ainsi se porter sur les réalités internes à l'Afrique d'aujourd'hui. Malgré ses structures rigides, mais grâce à son adéquation aux réalités sociales contemporaines, le récit policier se prête parfaitement à une africanisation. Celle-ci peut prendre un aspect plus formel, comme dans le cas de Mabanckou, ou plus critique, comme chez Ananissoh : des deux côtés, le canevas qui a tant servi dans la « série B » est réutilisé dans des œuvres qui n'ont rien de paralittéraire mais qui, néanmoins, entretiennent une proximité avec les cultures (et les lectures) populaires. Elles témoignent ainsi d'une nouvelle esthétique romanesque africaine.





Katja MEINTEL

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.

**LE SORCIER ENQUÊTEUR :  
LE ROMAN POLICIER ET LA MAGIE EN AFRIQUE FRANCOPHONE**

**La magie dans le roman policier**

Le premier colloque international sur le roman policier africain, organisé à l'Université de Mayence du 9 au 12 janvier 2008, portait le titre « *Beyond "Murder by Magic": Investigating African Crime Fiction* ». Tout naturellement, d'intenses discussions ont porté sur la place qu'occupent et que devraient occuper la magie et le surnaturel dans un genre qui repose précisément sur les déductions dites « rationnelles » d'un détective perspicace. D'ailleurs, plusieurs auteurs africains présents estimèrent que la magie ne devrait pas jouer de rôle dans l'enquête policière fictive.

Néanmoins, la magie constitue un élément considérable aussi bien dans la vie quotidienne en Afrique que dans l'histoire de la littérature africaine. Il n'est donc pas surprenant qu'elle joue aussi un rôle important dans les œuvres policières de l'Afrique francophone. Les auteurs africains ne sont d'ailleurs pas les seuls à utiliser des éléments surnaturels dans leurs polars. En effet, même des auteurs classiques tels que Poe, Collins ou Christie mettent en scène des « mystères » ou évoquent des pratiques magiques dans leurs romans d'énigme (p.e. *Le Chien des Baskerville* de Conan Doyle).

Ce constat peut pourtant surprendre, puisque la magie, entendue comme un ensemble de pratiques invoquant le surnaturel pour agir sur la réalité, semble incompatible avec la logique rationnelle du

polar. L'enquête policière de fiction repose en effet sur une supposition rationaliste fondamentale : tout événement peut s'expliquer par la raison, parce qu'il est l'effet d'une cause vérifiable. C'est à partir d'indices matériels (en premier lieu le cadavre), que l'enquêteur résout l'affaire et découvre l'identité du criminel. Ceci est évidemment valable pour les romans d'énigme classiques (p.e. *Ellery Queen*, de Sir Arthur Conan Doyle), mais aussi, de manière moins ostentatoire, pour les exemples les plus récents du genre policier.

Cette problématique nous mène à des questions plus générales. Un roman policier qui donnerait une place centrale, voire un rôle actif au surnaturel, peut-il être considéré comme un « vrai » roman policier ? Ne franchirait-il pas alors la frontière de la littérature fantastique ? En d'autres termes, la magie est-elle un critère déterminant pour la définition même du genre ?

### *Le fantastique en littérature*

À regarder de près l'histoire du roman policier occidental, on constate que l'irrationnel et le surnaturel y ont toujours occupé une place importante. Le critique Georg Seeßlen<sup>1</sup> situe ainsi le « méga-genre » policier entre la rationalisation intellectuelle et scientifique et ce qui relève du mythique populaire. Ellen Schwarz<sup>2</sup> montre quant à elle que le surnaturel, sous la forme du « doute fantastique », est un élément inhérent au roman policier français (notamment dans le *roman d'énigme* et le *roman à suspense*). E. Schwarz dégage ainsi d'étroits parallèles, aussi bien au niveau de la structure qu'au niveau du contenu, entre le roman policier et la littérature fantastique (*conte fantastique* et *gothic novel*). Pour comprendre ce qu'est le « fantas-

- 
- 1 SEEßLEN (G.), « Wer war Abels Mörder ? Genre und Megagenre am Beispiel Kriminalfilm », dans SCHINDLER (N.), Hg., *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hildesheim : Claassen, 1997, p. 26-50 ; p. 26.
  - 2 SCHWARZ (E.), *Der phantastische Kriminalroman. Untersuchungen zu Parallelen zwischen roman policier, conte fantastique und gothic novel*. Marburg : Tectum, 2001, 368 p. [2001, Université Giessen, diss.]

tique », référons-nous à la définition, devenue classique, de Tzvetan Todorov :

Dans le monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. [...] ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination, et alors les lois du monde restent ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel<sup>3</sup>.

Le fantastique est donc une « hésitation », face à des événements énigmatiques, entre explication rationnelle et explication surnaturelle. Il est limité d'un côté par *l'étrange* (en particulier la description de la peur des protagonistes : le « surnaturel expliqué »), et de l'autre côté par le *merveilleux* (le « surnaturel accepté »). À la fin du roman, les lecteurs doivent opter pour l'une ou l'autre des explications, quittant ainsi l'incertitude et le pur fantastique<sup>4</sup>. Dans les cas où le surnaturel devient une force autonome dans le roman, déterminant des conséquences données comme réelles, la frontière du fantastique est franchie. En principe, ce n'est jamais le cas dans le roman policier, où l'énigme est résolue de manière rationnelle à la fin du roman, ce qui n'est pas le cas dans la littérature fantastique dont les lecteurs restent dans l'incertitude entre une explication naturelle et surnaturelle<sup>5</sup>.

Dans le roman d'énigme classique anglo-saxon, des phénomènes qui semblent de nature magique sont expliqués à l'aide de déductions logiques et de découvertes et théories scientifiques contem-

---

3 TODOROV (T.), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, coll. Poétique, 1970, 190 p. ; p. 29.

4 TODOROV (T.), *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 40 sq., 46-47, 52.

5 LITS (M.), *Le Roman policier. Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège : CÉFAL, Collection Paralittératures, n°4, 1999, 208 p. ; p. 128.

poraines. Ces phénomènes, souvent liés à des croyances populaires et à des traditions légendaires locales, peuvent aussi provenir de cultures lointaines et ainsi donner une touche exotique au récit. Dans les deux cas, les détectives expliquent rationnellement les éléments énigmatiques qui proviennent d'une autre culture que la leur et, ramenant ainsi les phénomènes surnaturels à des causes naturelles, ils incorporent ces éléments dans une vision du monde qui est à la fois bourgeoise (par opposition aux superstitions populaires) et occidentale (par différence avec les croyances « primitives »)<sup>6</sup>.

Dans les textes africains, le point de vue est forcément différent, pour deux raisons au moins ; d'abord, parce l'auteur est porté à valoriser *a priori* la culture populaire et les savoirs ancestraux : il ne peut pas leur témoigner le mépris condescendant d'un Sherlock Holmes ; ensuite parce qu'il représente en quelque sorte lui-même le lointain autrefois exotique. Or, dans les sociétés auxquelles il se réfère, le surnaturel ne représente souvent pas une irruption du non-explicable dans un monde qui serait par ailleurs complètement régi par les lois naturelles et analysable, c'est-à-dire maîtrisable, par la raison. Il est plutôt vu par les personnages comme un phénomène normal et familier du monde, dont il fait « partie intégrante », pour reprendre le vocabulaire de Todorov. La question se pose alors de savoir si le concept du fantastique tel qu'il a été défini par celui-ci est opératoire dans un contexte social qui accepte le « surnaturel » comme phénomène « naturel ».

### *Surnaturel, magie et sorcellerie*

Jusqu'à aujourd'hui, la magie et ses diverses pratiques (voyance, prophétie, et surtout sorcellerie) jouent un rôle important dans la vie

---

6 Un des premiers exemples du genre se trouve dans *The Moonstone* de Wilkie Collins (1868) : un groupe d'Indiens suspects a été vu en train de célébrer un mystérieux rite de divination. Mais, *of course*, un célèbre « spécialiste » britannique est finalement capable d'expliquer le phénomène de manière scientifique par l'influence de l'hypnose (Ware Hertfords : Wordsworth, 1993, 448 p. ; p. 275).

sociale en Afrique subsaharienne<sup>7</sup>. Les ethnologues Moore et Sanders affirment que la sorcellerie est l'une des facettes d'une modernité africaine multiple<sup>8</sup> : « *Across the continent, people see witchcraft less as extraordinary than as everyday and ordinary* »<sup>9</sup>. La croyance dans l'existence du surnaturel et dans l'efficacité des pratiques magiques fait donc partie intégrante de la vision du monde et de la vie quotidienne, y compris politique.

L'attrait de la magie pour les auteurs (et lecteurs) occidentaux de polars – et la distance qui sépare les deux mondes – est illustré par la description donnée par l'ethnologue Fiona Bowie, du premier contact scientifique avec la sorcellerie : « *[witchcraft is] the “exotic” end of anthropological studies of religion, where people are least like “us” (the Western, rational, post-Enlightenment individual) and at their most illogical, romantic, or mysterious* »<sup>10</sup>.

Moore et Sanders soulignent que la sorcellerie doit être étudiée dans le contexte du pouvoir étatique, et notamment dans les processus qui caractérisent son action et celle des institutions politiques en général<sup>11</sup>. Dans les sociétés non-occidentales, la sorcellerie est

7 Dans la suite de cet article, je ne distinguerai pas explicitement les termes « sorcellerie » (personnes ayant une force innée qui les conduit à nuire à autrui ou à leur environnement de manière consciente ou inconsciente) et « magie » (techniques que l'on peut apprendre pour activer et mettre à profit – à des fins bonnes ou mauvaises – des forces surnaturelles) ; on rencontre des termes analogues en anglais : *witchcraft* et *sorcery*, ainsi qu'en allemand : *Hexerei* et *Zauberei*. Cf. EVANS-PRITCHARD (E.), *Witchcraft, Oracles, and Magic among the Azande* [1937]. Abridged with an introd. by Eva Gillies. Oxford : Clarendon Press, 1976, 265 p. ; p. 138 sq. ; HENNING (C.), MÜLLER (K.E.), RITZ-MÜLLER (U.), *Soul of Africa. Magie eines Kontinents*. Köln : Könnemann, 1999, 503 p. ; p. 487, 490. Le terme « magie » sera utilisé comme terme générique.

8 MOORE (H.L.), SANDERS (T.), « Magical Interpretations and material realities. An introduction », in : Moore (H.L.), Sanders (T.), eds., *Magical interpretations, material realities : modernity, witchcraft and the occult in postcolonial Africa*. London / New York : Routledge, 2001, p. 1-27 ; p. 12.

9 MOORE (H.L.), SANDERS (T.), « Magical Interpretations... », *art. cit.*, p. 4.

10 BOWIE (F.), *The Anthropology of Religion. An Introduction*. Oxford / Malden [Mass.] : Blackwell, 2000, xi-284 p. ; p. 219.

11 MOORE (H.L.), SANDERS (T.), « Magical Interpretations... », *art. cit.*, p. 17.

comprise comme un acte de violence, avec cette particularité que l'exercice d'un tel acte se fait rétroactivement, c'est-à-dire qu'il doit être reconstitué à partir de son éventuel résultat<sup>12</sup>. Du fait que la sorcellerie est perçue comme un moyen d'exercer du pouvoir ou de la violence, elle se prête à être traitée par les auteurs de polars qui prennent comme point de départ un acte sanglant<sup>13</sup>.

### *L'enquête policière, une importation occidentale*

Dans le roman policier<sup>14</sup>, même si les enquêteurs sont des privés ou des amateurs, l'enquête elle-même repose sur les principes et méthodes de la police officielle, étatique, telle qu'elle a été développée en Europe depuis notamment le XIX<sup>e</sup> siècle (abolition de la torture, preuve par indices, empreintes digitales, photographies, fichiers systématisés, etc.)<sup>15</sup>. Dans les sociétés africaines, l'institution et les procédés de la police « moderne », imposés d'abord par les colonisateurs européens, font depuis longtemps l'objet d'un processus d'appropriation active. Mais l'enquête policière, qui repose sur des prémisses empiriques et rationnelles (collection de preuves matérielles et recherche de la cause à partir de son effet), est confrontée aux pratiques magiques et religieuses de la population. L'incom-

---

12 RICHES (D.), « The Phenomenon of Violence », dans DAVID (R.), ed., *The Anthropology of violence*. Oxford / New York : Basil Blackwell, 1986, p. 1-27 ; p. 11.

13 Dans *Sorcellerie à bout portant* d'Achille Ngoye, le détective explique : « Un sorcier [...] est un danger pour la société ; une menace contre la paix de son entourage » – NGOYE (A.), *Sorcellerie à bout portant*. Paris : Gallimard, Série Noire, 1998, 252 p. ; p. 210 (= SB).

14 Où un crime mystérieux doit être élucidé par un ou plusieurs enquêteurs et où cette recherche est au centre de l'intérêt romanesque ; cette définition minimale n'inclut certes pas toutes les œuvres dites « policières » et ne sert ici qu'à des fins heuristiques.

15 MEINTEL (K.), *Im Auge des Gesetzes. Kriminalromane aus dem frankophonen Afrika südlich der Sahara – Gattungskonventionen und Gewaltlegitimation*. [2005, Université Freiburg i. Br., diss.]. Aachen : Shaker, 2008, 264 p. ; p. 62 sq.

patibilité de ces deux visions du monde est illustrée par le critique et auteur congolais Pius Ngandu Nkashama. Quand, lors d'une audience judiciaire, le coupable impute ses actes de violence aux forces surnaturelles, les arguments rationnels sont remis en cause et le concept juridique de la faute (dans lequel on attribue un acte perpétré de manière intentionnelle à un individu déterminé) est fondamentalement remis en question <sup>16</sup>. P. Ngandu Nkashama rapporte en effet que le coupable prétend parfois être lui-même la victime d'un acte de sorcellerie qui l'aurait forcé, à l'aide d'une arme « chargée » magiquement, à commettre le crime <sup>17</sup>.

### **Les fonctions de la magie dans le polar**

Évidemment, une telle situation laisse des marques dans l'action des romans policiers classiques autant que des polars, et dans leur narration. La magie ne fournit pas seulement des ressorts « exotiques » au récit (comme elle l'a fait dans bon nombre de romans occidentaux), elle peut aller jusqu'à s'opposer au fonctionnement de l'enquête et à la logique même du genre policier. Il s'impose donc de regarder d'un peu plus près les moments où le surnaturel et la magie entrent en action dans les œuvres mêmes. Dans la suite de cet article, il s'agira de dégager les différentes fonctions que la magie et le surnaturel remplissent au sein du récit : (1) produire des effets d'horreur ; (2) donner de la couleur locale et un effet de réel ; (3) opposer l'enquête rationaliste à une vision du monde magique ; (4) influencer le cours de l'enquête ; et (5) diriger l'attente des lecteurs. Pour ce faire seront convoqués des extraits provenant d'un corpus qui va des débuts du roman policier en Afrique subsaharienne francophone jusqu'à la production actuelle <sup>18</sup>.

---

16 NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*. Paris : L'Harmattan, 1989, 301 p. ; p. 189 sq.

17 NGANDU NKASHAMA (P.), *Écritures et discours littéraires, op. cit.*, p. 206 sq.

18 Pour une histoire du roman policier francophone en Afrique subsaharienne, des romans-feuilletons de Félix Couchoro des années 60 aux romans récents d'inspiration policière comme *Les Coupeurs de tête* (1997) d'Amadou Koné ou

(1) *Susciter l'épouvante*

Dans les récits policiers africains, les éléments de magie noire servent souvent à créer une atmosphère sombre et à susciter l'épouvante. L'objectif est d'inquiéter le lecteur et de capter son attention par un décor macabre ou des scènes obscures et inexplicables. Il s'agit souvent de scènes particulièrement bouleversantes, souvent nocturnes, ainsi que d'événements dramatiques qui seront décisifs pour le déroulement de l'action. On en trouve un exemple dans *Sorcellerie à bout portant* (1998) du Congolais Achille Ngoye. Nuitamment caché dans les buissons du cimetière, le détective observe le suspect en train de célébrer un rite fétichiste (SB, p. 116 sq.). Les ingrédients du rite occulte rendent la scène sinistre : incinération d'objets appartenant à la « victime », danse effrénée du fétichiste nu sur les tombes, sacrifice d'une poule vivante, feu, sang et vin de palme, couteau brandi. La scène n'est pas seulement effrayante parce que le détective est en danger d'être découvert par le dangereux féticheur, mais aussi par son incompréhensibilité. Cette inquiétude est encore renforcée lorsque le détective, épouvanté, réalise les conséquences néfastes du rite pour son client qu'on est en train d'ensorceler devant ses yeux : « désormais, [celui-ci] était un mort-vivant. Un esprit errant, zombifié » (SB, p. 118).

Dans deux romans de Moussa Konaté, deux policiers de la capitale malienne sont envoyés à la campagne pour enquêter sur un meurtre commis dans des villages traditionnels. Ces endroits reculés sont le théâtre de plusieurs scènes dramatiques où le suspense est produit par des phénomènes qui paraissent surnaturels. Un « esprit de la mort » apparaît par exemple dans une danse fantomatique lors d'un orage nocturne ; à deux reprises, l'un des deux policiers, qui dort au village, est attaqué par des serpents d'origine mystérieuse ; ailleurs encore, le jeune policier se retrouve comme hypnotisé par un « masque à étages » (HK, p. 189 sq.). Dans *L'Honneur des Kéita*, le paroxysme de la tension liée à l'enquête (la découverte du meurtrier)

---

*Lisahohé* (2005) de Théo Ananissoh, voir MEINTEL (K.), *Im Auge des Gesetzes*, op. cit., p. 75 sq.

est combiné à l'intensité dramatique de l'impressionnante danse des masques célébrée chaque année par les villageois en l'honneur du « retour de l'Aïeul » mythique (HK, p. 249). La découverte de l'arme du crime et celle de l'assassin se font en effet de manière spectaculaire lorsque les villageois sont regroupés pour voir la danse des masques sacrés (HK, p. 274 sq.).

De même, dans *L'Archer bassari* (1984), l'auteur, Modibo Keita, envoie un journaliste métropolitain enquêter dans la campagne du Sahel où la découverte de la vérité se déroulera dans un cadre imprégné de mysticisme. Dès son arrivée dans le village, l'atmosphère ténébreuse se fait sentir dans une hutte nocturne où l'un des anciens ressemble mystérieusement à un « masque ». Par la suite, le journaliste apprendra les vrais motifs des meurtres commis dans la lointaine capitale lorsqu'il assiste à une séance solennelle du Comité secret, dans une grotte sombre cachée en dehors du village (AB, p. 153 sq.). Ce comité est formé des « grands Initiés » de la société secrète des « hommes-panthères » (AB, p. 112), autrefois redoutée, une institution occulte qui, traditionnellement, exerçait les fonctions de justice pour le village. Le « mystère » de cette société secrète – aussi « mystérieux, impalpable et inquiétant » (AB, p. 148) que ses masques sacrés – se superpose à l'élément narratif du « mystère » cher à l'énigme policière.

## (2) Couleur locale et effet de réel

Les pratiques magiques font partie de la vie quotidienne, non seulement dans les campagnes, mais aussi dans les grandes villes. Et naturellement, elles trouvent leur place dans la description des mœurs et coutumes de la population comme une caractéristique ethnographique parmi d'autres. Cette sorte d'effet de réel à valeur documentaire peut se faire sous la forme de mention incidente, comme dans *L'Archer bassari*, où les pratiques magiques apparaissent comme une évidence du quotidien (le narrateur se prive de tout commentaire positif ou négatif et se contente de mentionner les faits, en se mettant même quelque peu à distance en utilisant des guillemets) : dans le stade plein de spectateurs d'une capitale du Sahel,

les lutteurs traditionnels essaient d'influencer le résultat du combat en lançant un « œuf de poule "chargé" » pour se protéger de leurs ennemis ou nuire à leurs rivaux : « les deux adversaires terminaient leurs ultimes préparations magiques, destinées à acquérir la victoire en annihilant les maléfices du rival » (AB, p. 79).

Dans *Sorcellerie à bout portant*, Achille Ngoye montre combien la magie et la sorcellerie sont une stratégie familière pour gérer les problèmes de la vie quotidienne à Kinshasa en 1997. Les habitants recourent en effet au surnaturel pour interpréter des situations qui ne sont pas directement compréhensibles. Après qu'une bande d'inconnus armés a attaqué une famille lors d'une veillée funèbre, les victimes formulent ainsi immédiatement des hypothèses concernant l'identité des bandits. Quand tous les essais d'interprétation rationnelle sont épuisés, surgit inévitablement le soupçon de la sorcellerie : « on patouillait dans une vacherie assimilable à la sorcellerie » (SB, p. 34). Ngoye met dans la bouche d'un vieillard cette réflexion de nature sociologique qui explique pourquoi la sorcellerie et la violence ont acquis une telle importance dans la vie quotidienne et comment la débâcle économique et politique de la fin du régime Mobutu a renforcé la magie et la religiosité :

Comment en est-on arrivé là ? Par la clochardisation de la population. Par le besoin de celle-ci de conjurer l'adversité. Avec la débâcle économique du pays, aggravée par les pillages à répétition, le surnaturel constituait l'ultime recours pour beaucoup. Aux Miserere nobis et autres Ave Maria débités en pure perte, les réalistes opposaient les actions violentes ou souterraines. Qu'on se le dise ! L'occulte et le surnaturel avaient repris le dessus dans les rapports sociaux (SB, p. 34).

### (3) *Enquête rationaliste versus vision du monde magique*

Dans les romans policiers africains, il existe une tension fondamentale entre la logique rationnelle des opérations policières et le réel surnaturel vécu par la population. Dans *L'Honneur des Kéita* de Moussa Konaté, ces deux sphères sont bien distinctes : d'un côté, le monde villageois, dont les conceptions mythiques du monde sont profondément enracinées et où les rites de fécondité et le culte des

ancêtres déterminent le cycle de l'année ; de l'autre côté, les policiers venus de la capitale, perçus comme des intrus et installés dans un campement de foresterie scientifique des environs, dont la mission (rechercher un meurtrier dans le village) entraîne inéluctablement la violation des tabous religieux. Au cours de « la nuit où sortent tous les esprits de la case sacrée » (HK, p. 249), lors de la grande fête annuelle du village, les habitants se sont regroupés autour du sanctuaire (HK, p. 274 sq.). Au moment de la grande danse des masques, tous les spectateurs, déférents, baissent le regard devant le masque de lion de l'Ancêtre, qui peut rendre aveugle tout impertinent. Or, c'est à ce même moment que l'inspecteur est en train de briser le plus grand tabou de la communauté : il entre dans la Case Sacrée, le centre spirituel du village, pour y chercher des indices (HK, p. 276).

Ici, le rôle des policiers est en fait de dé-mystifier, de rendre profane (et, ce faisant, de profaner) ce qui semble relever de la sphère surnaturelle, mais qui, en fait, sert aux meurtriers à dissimuler leur crime. L'examen de deux objets importants – l'arme du crime et le masque – illustre ce fait. À l'intérieur de la case sacrée, l'inspecteur trouve, parmi d'autres objets sacrés, une « imitation de gueule de crocodile en acier » (HK, p. 276) qui porte encore les traces du crime. Il sort avec l'objet et, devant le commissaire et l'assistance des spectateurs, la désigne comme étant l'« arme du crime » (HK, p. 277) et, à ce titre, une *pièce à conviction*. C'est alors que le second objet entre en jeu : l'un des danseurs masqués s'enfuit en s'arrachant le masque du lion, et se suicide. Le « masque » – qui, dans la danse, est perçu comme une entité incarnant les ancêtres surnaturels – redevient un humain, et plus encore : un criminel en fuite. Dans les deux cas, « l'objet » est transféré du champ du sacré dans celui de l'enquête criminelle.

Le village est un lieu où le surnaturel semble imprégner le quotidien. Des éléments mythiques et magiques interviennent dans l'action du roman et provoquent l'hésitation caractéristique du fantastique entre une explication rationnelle et surnaturelle du phénomène déroutant. Lorsque, plus tôt, le jeune inspecteur brise inconsciemment un tabou en touchant le toit de la case sacrée, il a des sueurs et

ressent des maux de tête subits (HK, p. 240 sq.). Un villageois déclare qu'il s'agit de la colère des ancêtres (HK, p. 247). Le policier finit par trouver une explication qui lui semble raisonnable : le gardien de la case sacrée, qui était dans les parages, a usé de pouvoirs télépathiques (HK, p. 287). De cette manière, les phénomènes surnaturels sont rationalisés (même si la solution peut paraître peu convaincante), et la tâche des enquêteurs – rendre explicable ce qui semblait inexplicable – est accomplie. En tout cas, à la fin du roman, le charme inhérent à la magie est rompu et sert même à mettre en évidence la lucidité des enquêteurs. Les policiers peuvent ainsi rentrer confortablement en voiture, au lieu de traverser le fleuve infesté de crocodiles « sacrés » dans une pirogue vacillante et inquiétante (HK, p. 298).

Un exemple intéressant pour la confrontation des méthodes policières et magiques est la nouvelle intitulée « Médecin de brousse » (2001) d'Achille Ngoye, qui met en scène un féticheur pour élucider le crime. Dans un hôpital reculé de la forêt équatoriale, un médecin essaie de résoudre une série de vols de matériel et de fioul, qui ont causé la mort de plusieurs patients. Ses recherches méthodiques (il établit une liste de suspects et les biffe systématiquement) échouent pourtant et, bien qu'il n'y croie pas lui-même, il fait venir un féticheur renommé pour qu'il fasse « craquer » le suspect. Mais avant même que la *murder party* (le rassemblement classique des suspects pour les confronter aux résultats de l'enquête et découvrir le coupable) commence, on retrouve le docteur assassiné. L'enquête du féticheur se met en place et il a vite fait de déterminer l'identité du coupable : il en a vu l'image dans les yeux du mort. Il accuse le suspect et lui intime de boire une fiole de « poison de vérité » que celui-ci porte effectivement à sa bouche avant que le récit s'arrête net. Ngoye met ainsi en contraste les méthodes d'élucidation rationnelle et magique, mais, dans les faits, toutes deux échouent à la fin, car le narrateur conclut : les « gens lucides savent que la potion magique ne tue pas seulement les coupables », mais « reste fatale. À tous les coups » (SB, p. 109).

Si les deux méthodes échouent également, ce commentaire semble en tout cas récuser l'efficacité de la seconde : le procédé magique, est peut-être fatal « à tous les coups », mais il ne peut servir à reconnaître un innocent ou un assassin. Ce recours au surnaturel est donc dénoncé comme inefficace au lecteur par le narrateur ; en revanche, la fiction laisse penser que les acteurs représentés peuvent avoir le sentiment que l'affaire est résolue, et que la page peut être tournée : il ne faut donc pas confondre efficacité sociale et efficacité heuristique. Ceci semble ajouter au pessimisme de la nouvelle. Au passage, on peut aussi observer que l'auteur met en scène une autre réalité sociologique : le recours au surnaturel se fait par défaut, quand il est devenu impossible de recourir au savoir critique rationnel qui est doublement incarné par le médecin (comme médecin, et comme enquêteur). C'est un second choix imposé par la nécessité, une sorte de dernier recours, hélas « fatal ».

#### (4) Influencer l'enquête

D'autres romans ne se contentent pas de faire du surnaturel une croyance des personnages, mais ils en font un élément qui interfère directement dans l'axe événementiel de l'histoire et provoque des péripéties dans la recherche du coupable. L'action d'un des premiers polars africains, *Commissaire K. contre Dragax* (1975) de Gaston Séry, est située à Abidjan où un *serial killer* nommé Dragax tue des jeunes femmes. Le commissaire K. s'est juré de mettre la main sur l'assassin téméraire. Mais pendant que la police enquête, le criminel rencontre son marabout qui le rend invulnérable et qui, à l'aide de sa calebasse magique, lui révèle, comme s'il était au cinéma, tout ce que les policiers entreprennent pour le retrouver. Un peu plus tard, ce même marabout rend à nouveau service à son client, grâce à sa femme qui a le don de double vue : il prévient le criminel que son complice a été retrouvé par la police. Grâce à ces informations, Dragax prend d'assaut le poste de police et réussit, à la dernière seconde, à tuer ce témoin gênant.

Le même processus se retrouve dans la courte nouvelle intitulée « Dandara » (2002) d'Aïda Mady Diallo<sup>27</sup>. Beïdy Sow a été brutalement tué et la police commence son enquête. La belle-sœur de Beïdy Sow croit le moment venu de profiter de la fortune de celui-ci et engage un marabout afin d'ensorceler la jeune veuve, Dandara. Or, celle-ci parvient à commander un anti-sortilège au même marabout, et c'est la belle-sœur intrigante qui sombre dans la folie.

La prédestination et la prophétie constituent aussi deux phénomènes surnaturels qui déterminent le cours de l'action. C'est le cas dans *L'Archer bassari* de Modibo S. Keita. La capitale sahélienne fictive de Kionda est le lieu d'une série de meurtres : de nouveaux riches sans scrupules sont abattus par un mystérieux archer. Quand vient le tour du Directeur du Service d'Aide aux Désespérés, celui-ci se « sait » immunisé contre les blessures causées par le métal et/ou par les flèches (il a reçu une formation « spéciale » dans sa jeunesse) mais, à cause d'un rêve, il a peur de mourir à cause d'une morsure de serpent. Et, en effet, l'archer réussit à le tuer en remplaçant ses flèches par un serpent (AB, p. 82 sq., 86, 91, 162). De la même manière, l'épouse d'une autre victime « sait » que la police n'a pas arrêté le véritable archer, car la mort de son mari, dont elle a eu la prémonition, lui a été confirmée par l'oracle des cauris.

##### (5) *Diriger l'attente des lecteurs*

Dans de rares cas, la magie et le surnaturel assument une fonction dans la structure du récit en permettant à celui-ci de susciter des attentes chez le lecteur et en créant un sentiment de peur. Une scène de prédiction, placée au début de la courte nouvelle « Mali » (2003) d'Aïda Mady Diallo, suscite la curiosité et l'inquiétude chez le lecteur qui doit s'attendre au pire pour la suite : la tenancière d'un bordel de Bamako lit dans les cauris l'avenir de ses « filles » rassem-

---

27 « Dandara », dans LE BRIS (M.), éd., *Étonnants voyageurs. Nouvelles voix d'Afrique*. Anthologie présentée par Michel Le Bris [Publié dans le cadre du Festival Étonnants Voyageurs, 21-25 février 2002, Bamako]. Paris : Hoëbeke, 2002, 279 p. ; p. 45-62.

blées autour d'elle. La dernière, Oumou, n'aura cependant pas de réponse de la part de la vieille femme, qui se contente de plisser le front et disparaît, soucieuse. Durant cette même nuit, Oumou sera retrouvée assassinée. Quand la police arrive sur les lieux, la tenancière se sent coupable, car « elle avait vu la mort pointer sur la jeune femme la dernière fois qu'elle avait jeté les cauris »<sup>28</sup>.

À la fin de *L'Archer bassari* de Modibo S. Keita, le lecteur apprend que la série de meurtres est l'œuvre d'un jeune Bassari venu de l'arrière-pays, une zone rurale affamée à la fois par la sécheresse et par la cupidité des nouveaux riches de la capitale, mais profondément marquée par la croyance dans les pouvoirs spirituels. L'archer agit sur ordre du Comité secret de son village : sa tâche est de tuer ceux qui sont responsables de la mort d'une multitude de pauvres dans les campagnes. Malgré le danger pour sa propre vie, l'archer reste imperturbablement attaché à sa mission ; il se fie entièrement à ses forces spirituelles (AB, p. 110 sq.) Les anciens du village non plus ne montrent aucun signe d'inquiétude : ils ne craignent pas que leur émissaire soit arrêté par la police, car ils le savent protégé par leurs ancêtres. Ils maintiennent le contact avec l'archer qui agit dans la capitale lointaine à l'aide de la géomancie. Le journaliste citoyen qui interroge les vieillards, incrédule, est prêt à en rire, mais il ne sait pas ce que les lecteurs ont déjà appris : les anciens ont raison, car l'archer vient de tuer sa cinquième victime).

Au fil du roman, la composante magique prend de plus en plus le dessus sur la rationalité pour enfin se superposer complètement à l'enquête policière. La série de crimes se déroule sans être nullement entravée par les activités policières, en dépit d'une méthode pseudo-scientifique basée sur un programme informatique qui échoue lamentablement. L'Archer a été formé au village pour sa haute tâche, et il se sait protégé par les dieux ; mais il sait aussi qu'il doit avoir terminé sa mission avant la pleine lune, sinon les bonnes grâces des divinités l'abandonneront. Au fur et à mesure que l'histoire se déroule, la sym-

---

28 « Mali », dans *Aïda Mady Diallo, romancière*. Montreuil : Éd. de l'Œil, coll. Les Carnets de la création – Mali, 2003, 23 p., ill.

pathie des lecteurs tend à s'inverser : si, au début du roman, on suit avec impatience l'enquête du commissaire, ensuite en revanche, le suspense se porte non plus sur la course de la police pour attraper le meurtrier, mais sur la course de l'archer contre la pleine lune qui monte. À la fin, la prophétie s'accomplit : au moment même où l'archer en fuite aperçoit la pleine lune, il est blessé d'une balle par un policier : la protection magique est rompue et il ne peut se sauver que grâce à l'aide de la population appauvrie par les nouveaux riches.

La possibilité de voir l'avenir grâce aux rêves et aux oracles, de même que l'existence d'un destin prédéterminé remettent en question de manière fondamentale la linéarité et la causalité de l'enquête criminelle dans le roman policier. Puisque la série de meurtres se révèle être la réalisation d'une prédiction efficace, l'enquête policière ne peut qu'échouer à y mettre fin avant terme. En conséquence, il s'avère que, dès le début du roman, la police se trouve du mauvais côté : son rôle est de protéger les hommes au pouvoir qui sont, en réalité, les vrais criminels. Il n'est donc pas surprenant qu'à la fin, même le commissaire s'en rend compte et décide de protéger ceux qu'il a poursuivis jusqu'à présent et de cacher les assassins.

Dans *Sorcellerie à bout portant* d'Achille Ngoye, les pouvoirs surnaturels semblent effectivement fonctionner comme principe organisateur de la narration. La magie est considérée comme une menace sérieuse par les personnages du roman, à l'exception du protagoniste principal, Kizito, un « Euroblack » occidentalisé revenant à Kinshasa après un exil en Belgique. Or, au fil des événements, ce sont les lecteurs qui commencent à craindre le pouvoir maléfique de la sorcellerie et pressentent que le sort jeté contre le héros ne pourra être détourné que si celui-ci se tient aux conseils de ses amis restés au pays et fait appel à une protection magique. Du moment que les lecteurs sont prêts à croire que la magie peut effectivement être une menace réelle pour le héros, qui lui-même reste aveugle devant le danger, une forme spéciale de *suspense* ou de *thrill* se manifeste : les lecteurs en savent plus que le personnage auquel ils sont amenés à s'identifier et ils attendent fébrilement la double fin de l'histoire-

enquête et de l'histoire-malédiction. Du fait que la menace magique persiste, le suspense reste intact, même quand les meurtriers tant recherchés sont enfin démasqués et tués, et qu'une issue se profile pour le héros. En fait, *Sorcellerie à bout portant* commence comme un roman noir avec une recherche des meurtriers, mais au fur et à mesure que l'action avance, l'attention est détournée de l'élucidation d'un crime vers l'empêchement d'une malédiction : sera-t-il possible de sauver le héros et sa famille ? Le roman s'ouvre et se ferme sur le lieu du crime : comme son frère assassiné, Kizito se retrouve au bord du fleuve Congo. C'est là que sa fuite échoue et que sa famille sombre dans les flots. Rétrospectivement, tous les événements de l'histoire semblent donc être l'accomplissement d'une malédiction inéluctable et d'une prédestination.

Il ne s'agit pas ici de l'intrusion imprévue et extraordinaire du surnaturel dans un monde qui, autrement, se laisserait entièrement expliquer de manière rationnelle. Au contraire, au fil du roman, les lecteurs sont tentés d'accepter le surnaturel comme une force réelle qui peut changer le cours des événements, dans la même mesure que la population considère la magie comme une composante naturelle du monde. La fin du roman n'est pas clairement et explicitement d'ordre surnaturel, mais à partir du moment où le héros a refusé de prendre les mesures de protection rituelles, les lecteurs restent dans l'hésitation au sujet d'une possible, voire d'une probable explication magique des événements. Le suspense propre au polar ne se construit, dans *Sorcellerie à bout portant*, que si les lecteurs croient dans l'efficacité de la malédiction, c'est-à-dire s'ils rentrent dans la logique de la sorcellerie.

– L'hésitation typique du fantastique, entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle, se retrouve donc sous une forme condensée dans la scène finale du (*SBP*, p. 264 sq.) : Kizito s'est enfui avec sa famille, mais la première pirogue qui traverse le fleuve pour emmener ses proches chavire. Kizito, resté sur la rive, essaie d'interpréter les bruits nocturnes : est-ce que les fuyards ont été surpris par la police secrète (dont l'omniprésence n'est que trop réelle) ou bien est-ce que le surnaturel a pris la forme d'une *mami-*

*wata* traditionnelle ? La forme qui émerge des flots noirs se révèle être un humain en chair et os, mais la question de ce qui a réellement causé l'échec du héros reste ouverte : s'agit-il d'un enchaînement improbable, mais fortuit de circonstances funestes ou bien de la réalisation « logique » d'un plan précis de sorcellerie maléfique ?

### **Le positionnement envers le surnaturel**

Dans les romans policiers africains, on trouve deux attitudes envers le surnaturel et la magie : le refus ou l'acceptation de la croyance.

La première attitude à l'égard de la croyance dans le surnaturel voit et même méprise celle-ci comme une superstition démodée. La magie apparaît comme un poison nuisible. D'une part, elle est « l'opium du peuple », car elle fait croire aux petites gens qu'ils sont moins impuissants et moins démunis qu'ils ne le sont en vérité. D'autre part, elle fonctionne comme « l'opium pour le peuple », c'est-à-dire comme ressource de pouvoir : les dirigeants religieux et politiques l'utilisent pour contrôler la population, les escrocs habiles pour tirer des poches de leurs prochains le peu d'argent qu'ils ont.

L'entrelacement entre sorcellerie et politique est mis en lumière dans « Mali » (2003) d'Aïda Mady Diallo. Une série de meurtres cruels a eu lieu à Bamako : on retrouve des prostituées auxquelles on a arraché des organes. Pendant que la police enquête (le lecteur ne connaîtra d'ailleurs pas le résultat de leurs investigations) et que la campagne d'élections législatives bat son plein dans les rues, le meurtrier livre les organes humains en toute tranquillité à son maître-féticheur. L'histoire finit avec une scène significative : le meurtrier rentre dans la villa d'un député nouvellement élu au Parlement et est chaleureusement accueilli par celui-ci. Cette finale dénonce une collusion entre pouvoir magique et pouvoir politique, en montrant néanmoins l'efficacité sociale de cette collusion, puisque le récit évoque des croyances et des pratiques déterminant des événements présentés comme avérés. Le lecteur ne peut certes en tirer de certitude au sujet de l'efficacité réelle de la magie en elle-même, qui est

tout au plus suggérée comme une possibilité correspondant à une croyance des personnages. Il ne peut certes davantage en conclure que la voie « policière » ne serait pas valide, en principe ; rien n'est fait cependant pour montrer la pertinence de celle-ci, au contraire. Dans ce cas comme pour la nouvelle de Ngoye, le genre du récit bref permet à la narration de se terminer sur un point d'interrogation, qui laisse cependant à penser.

Les abus et escroqueries commis au nom du surnaturel sont dénoncés avec ardeur chez Mongo Beti : les phénomènes « magiques » sont en quelque sorte démasqués : leur caractère magique n'était qu'une (fausse) apparence ; ils sont dès lors expliqués de manière rationnelle, puisque la soi-disant magie servait à dissimuler un crime. Dans *Branle-bas en noir et blanc* (2000), le détective freelance Eddie – fervent défenseur d'une modernité individuelle à l'occidentale – cherche une jeune amie disparue. Il finit par découvrir un marabout impliqué dans des affaires de prostitution. Une collaboratrice d'Eddie se rend alors chez le marabout et fait semblant de chercher un remède contre sa stérilité et, effectivement, celui-ci essaie de la soulager non seulement de son mal, mais surtout de son argent. Au prochain rendez-vous, Eddie accompagne la jeune femme et arrache le masque du charlatan : sous sa *gandoura* de musulman se cache un homme d'affaires en complet veston, par ailleurs ancien collègue d'études d'Eddie, qui avoue avoir trouvé ce moyen ignoble de survivre dans la grande magouille du pays (*BB*, p. 193 sq.).

Plus loin, le lecteur apprendra que l'amie d'Eddie faisait partie d'un groupe de femmes cherchant un remède contre leur stérilité. Elles ont cru dans les promesses du faux marabout et d'un prêtre qui prétendaient disposer de pouvoirs magiques pour effectuer des guérisons miraculeuses. En vérité, elles ont échoué dans une sorte de camp de détention entretenu par un réseau criminel, où elles ont été abusées et exploitées pour effectuer de dangereuses opérations de contrebande (*BB*, p. 299).

La seconde attitude envers le surnaturel se situe à l'opposé : elle accepte le surnaturel comme une force réelle qui semble même capable de déterminer la suite des événements. La magie (et surtout

la sorcellerie) lui apparaît comme une forme de violence invisible, mais réelle. Dans la recherche du meurtrier, les croyances dans la magie ne servent pas seulement d'indice (un fétiche caché chez la victime par le meurtrier (*SB*, p. 9), mais elles prennent au sérieux des forces qui, selon elles, peuvent réellement déterminer le sort des personnages et infléchir l'action du roman (une amulette qui protège son porteur aussi longtemps que celui-ci obéit aux prescriptions de tabou qui y sont liées).

Cette seconde attitude envers le surnaturel a des conséquences à plusieurs niveaux : d'une part, au niveau des personnages, aussi bien les personnages secondaires (1) que le détective (2), et, d'autre part, au niveau de l'action (3) et de la narration (4).

(1) Dans presque toutes les fictions examinées, des phénomènes magiques sont pris au sérieux par des personnages secondaires. Pour l'interprétation des événements quotidiens, les habitants se servent de modèles d'explication d'ordre surnaturel, qui font partie de leur vision du monde (ce qui se déroule pendant la veillée funèbre chez Ngoye). La magie apparaît alors comme une caractéristique ethnographique parmi d'autres.

(2) Les réactions des enquêteurs confrontés au surnaturel sont très diverses : refus catégorique des vieilles « superstitions » (le détective railleur et humaniste chez Mongo Beti), respect d'une vision du monde propre à des milieux dont ils sont eux-mêmes issus (le commissaire Habib devant les vieux villageois chez Konaté) ou – très pragmatiquement – peur de la nuisibilité des pratiques magiques (l'agent privé qui essaie de protéger son client du sort jeté contre lui, chez Ngoye).

(3) L'attitude qui accepte l'efficacité de la magie a d'autant plus d'impact sur le lecteur que les forces surnaturelles interviennent directement dans l'action fictive et changent la destinée des personnages. Cette dynamique propre des éléments magiques est en opposition catégorique avec l'idéologie classique du récit policier, qui repose sur la possibilité, et même le devoir, d'expliquer le monde par les seules méthodes rationnelles et empiriques.

(4) Certains auteurs prennent l'existence du surnaturel et la force de la magie au sérieux et cela à tel point qu'ils en font une stratégie narrative. Ce ne sont pas seulement les personnages qui y croient, mais peu à peu, les lecteurs eux-mêmes sont amenés à prendre peur des conséquences néfastes de la magie ou à faire confiance à ses effets bénéfiques.

En somme, la magie qui, au premier abord, pouvait sembler un obstacle à l'épanouissement d'un polar africain à l'écoute des réalités sociales (l'enquête policière « moderne » entravée par les vieilles « superstitions ») se révèle en fait une ressource inattendue pour renouveler le genre. Les auteurs qui conçoivent des récits d'enquête criminelle situés dans la réalité actuelle de l'Afrique intègrent de manière certes très diverse les éléments surnaturels, qui jouent un rôle important dans la vie quotidienne du continent ; ce faisant, ils enrichissent à coup sûr l'histoire mondiale du genre policier.





Karen FERREIRA-MEYERS

University of Swaziland

## **LE ROMAN POLICIER AFRICAIN ET LES ARTS DE L'ORALITÉ EN AFRIQUE : DEUX MONDES PARALLÈLES ?**

Dans le cadre d'une réflexion plus large concernant le statut du texte en Afrique, nous nous proposons ici de comparer l'oralité – l'expression esthétique des valeurs sociales d'un peuple, transmises, par l'oralité, de génération en génération – et le roman policier avec ses variantes génériques : récit d'énigme policière, polar ou roman noir. Une telle comparaison ne va pas de soi, puisque ce dernier, quoi qu'il en soit de son statut plus ou moins paralittéraire<sup>1</sup>, relève, dans tous les cas, des arts verbaux appliqués à l'écriture dans un contexte de modernité. Or, le statut de l'oralité est très différent, puisqu'elle a longtemps été identifiée à la seule tradition et qu'elle a essentiellement été l'affaire des ethnographes ; son intérêt esthétique (comme art verbal) a dès lors été négligé pendant longtemps. De nombreuses études sont néanmoins disponibles aujourd'hui à ce sujet<sup>2</sup> : on sait mieux aujourd'hui, d'une part, que la tradition est

---

1 MOUDILENO (L.), « Littératures africaines francophones des années 1980-1990 », *Document de travail*, n°2, Codesria, 2003, consulté le 25 avril 2009, p. 70 : [www.codesria.org/Links/Publications/monographs/Moudileno.pdf](http://www.codesria.org/Links/Publications/monographs/Moudileno.pdf).

2 Voir, en particulier : FINNEGAN (R.), *Oral poetry : Its nature, significance and social context* [1977]. Bloomington & Indianapolis : Indianapolis UP, 1992, xxiv-299 p. ; MLAMA (P.), « Oral art and contemporary cultural nationalism », dans FURNISS (G.) and GUNNER (E.), *Power, marginality and African oral literature*. Cambridge : Cambridge UP, 1995, xiv-285 p. ; et, pour le domaine francophone : ZUMTHOR (P.), *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, coll. Poétique, 1983, 307 p. ; MAALU BUNGI L.L. (C.), *Littérature orale africaine. Nature, genre, caractéristiques et fonctions*. Bruxelles, Berne... : Peter Lang, coll. Pensée et

quelque chose de vivant, et donc que l'oralité a aussi des réalisations contemporaines ; d'autre part, que son exercice repose sur une créativité esthétique. Ces deux mondes apparemment très éloignés ne le sont donc pas autant qu'il y paraît.

Nous évoquerons tour à tour différents éléments de comparaison, à commencer par les mutations qui ont affecté leur réception critique. Nous examinerons ensuite les rapprochements possibles du point de vue de la textualité et des formes de l'énonciation et de la production. Enfin, nous les considérerons à partir de ce qui est à la fois une thématique et un élément de la textualité : les métissages et autres mélanges culturels et discursifs.

### Deux domaines en évolution

Un premier point de comparaison possible est le statut respectif des deux domaines du point de vue de leur réception critique, qui a évolué fortement au fil du temps.

Quant au roman policier africain, il a débuté, selon Lylian Kesteloot<sup>3</sup>, dans les années 70, avant de s'épanouir au cours années 80 et 90 avec des auteurs sénégalais tels que Modibo Keita et Assé Guèye, les Camerounais Jean-Pierre Dikolo et Simon Njami, ainsi que le Congolais Jean-Pierre Makouta Mboukou et beaucoup d'autres<sup>4</sup>. Il est donc le produit d'une histoire récente, la critique ayant suivi la créativité des auteurs. Mais il ne s'agit pas seulement du

---

perspectives africaines n°4, 2006, 255 p. ; DERIVE (J.), « Du sujet de l'énonciation dans la littérature orale africaine », 2001 (disponible sur : <http://hal.archivesouvertes.fr/> ; consulté le 25 avril 2009). Voir aussi : *Approches littéraires de l'oralité africaine. En hommage à Jean Derive*. Préface de Geneviève Calame-Griaule. Sous la dir. d'Ursula Baumgardt et Françoise Ugochukwu. Paris, Karthala, 2005, 334 p. ; *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Sous la dir. d'Ursula Baumgardt et Jean Derive. Paris : Karthala, coll. Tradition orale, 2008, 439 p.

3 KESTELOOT (L.), *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2001, 392 p. ; p. 280.

4 Voir, dans ce volume, les articles introductifs ainsi que la bibliographie (NdE).

genre policier en Afrique, puisque c'est aussi la catégorie générale du roman policier qui a beaucoup évolué. Yves Reuter observe plusieurs étapes : après un mouvement d'autonomisation pendant lequel les écrivains obtiennent « le statut de créateur culturel » et sortent de l'anonymat, les auteurs peuvent revendiquer le droit de propriété artistique<sup>5</sup>. Une fois avérée la valeur économique du roman policier, la valeur esthétique devient plus importante : des catalogues, des bibliographies et des études spécialisées apparaissent, les manuscrits et les éditions originales prennent de la valeur et des institutions spécifiques se mettent en place<sup>6</sup>. Dès lors, le public aussi « se développe et se diversifie »<sup>7</sup>, les activités (cercles ou revues d'amateurs et d'experts, catalogues de cotes, publication de fanzines, débats, pages web, colloques et publications universitaires) consacrées au roman policier se multiplient, qui valorisent le genre. Enfin, Reuter<sup>8</sup> identifie l'étape où la consécration se fait à travers des librairies et des maisons d'édition spécialisées, des revues, des prix, congrès et conventions spécifiques<sup>9</sup>. Aujourd'hui, il est possible de

---

5 REUTER (Y.), *Le Roman policier*. Paris : Armand Colin, coll. 128 Lettres, 2007, 128 p. ; p. 97. L'auteur illustre cette étape en décrivant la lutte menée pour la propriété artistique, et donc intellectuelle, d'un personnage ou d'une série par son auteur. Le nom de cet écrivain unique deviendrait, selon Reuter « un signe important dans ce dispositif avec les oppositions entre auteurs pourvus d'un pseudonyme imposé bâti sur le même modèle [...] et les écrivains maintenant leur propre nom ou choisissant leur pseudonyme selon leurs propres normes » (p. 98).

6 L'apparition de pages web spécialisées s'inscrit dans cette étape d'autonomisation et de légitimation du genre. Pour la littérature orale : [www.bf.refer.org/sissao](http://www.bf.refer.org/sissao)  
[www.afrology.com/litter/pdf/encyclo.pdf](http://www.afrology.com/litter/pdf/encyclo.pdf)  
[www.contesafricains.com/article.php3?id](http://www.contesafricains.com/article.php3?id).  
Pour la littérature policière africaine : <http://www.calibrenoir.blogspot.com/>  
pour le site de Janis Otsiemi et  
[http://etc.dal.ca/belphégor/vol6\\_no2/fr/link\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphégor/vol6_no2/fr/link_fr.html), le site de Belphégor.

7 REUTER (Y.), *Le Roman policier*, *op. cit.*, p. 98.

8 REUTER (Y.), *Le Roman policier*, *op. cit.*, p. 100.

9 C'est à ce moment aussi que des écrivains connus par ailleurs s'essaient à ce genre (pour l'Afrique, il s'agit, entre autres, de Mongo Beti ou d'Alain Mabanckou) ou que des éditeurs « classiques » ouvrent des collections de

parler de diverses catégories générales de roman policier (le polar, le roman d'espionnage, le roman à énigmes, le roman noir, le roman à suspense, le néopolar<sup>10</sup>, etc.), qui sont illustrées également par le corpus africain.

L'oralité africaine, du point de vue de sa reconnaissance critique, a connu une évolution semblable. À partir de recensements bibliographiques, Veronika Görög et Victor Karady<sup>11</sup> ont pu observer une « croissance accélérée du domaine d'étude » dans les années 70<sup>12</sup>. Cette croissance a notamment permis de reconnaître et d'étudier plus précisément la diversité des genres, qu'on peut caractériser à partir de trois grandes catégories<sup>13</sup> : les genres simples non liés

---

polars. L'apparition de commentaires externes, universitaires (dans des articles ou des livres théoriques, des numéros spéciaux de revues, des ouvrages dans des collections, des colloques, maîtrises et thèses de doctorat) telle que la présente publication, est la preuve de l'étape de consécration du roman policier africain.

- 10 Le néopolar, selon Moudileno le deuxième sous-genre de la fiction policière à apparaître sur le sol africain, est marqué par une recherche de littérarité. Les romans de Ndjehoya et Njami sont des exemples d'une intertextualité poussée avec le roman noir nord-américain, celui d'un Chester Himes par exemple. Cf. MOUDILENO (L.), « Littératures africaines francophones... », *art. cit.*, p. 73.
- 11 GÖRÖG (V.) et KARADY (V.), « La littérature orale africaine. Croissance et physiologie d'une discipline d'après un recensement bibliographique », dans *Cahiers d'Études africaines*, n°73-76, T. XIX, n°1-4, 1979, p. 579-588 ; p. 580.
- 12 Le faible taux de publication à propos de la littérature orale avant 1960 avait plusieurs raisons. Mais « la situation se transforme avec la professionnalisation de la recherche africaniste [...] qui, en affaiblissant les anciennes oppositions entre amateurs et professionnels, empiristes et théoriciens, a créé les conditions de la pleine légitimation scientifique d'une branche d'études aussi étroitement dépendante du terrain que la recherche en littérature orale » – GÖRÖG (V.) et KARADY (V.), « La littérature orale africaine... », *art. cit.*, p. 582.
- 13 Ces genres peuvent se répartir en sous-genres : par exemple, les récits historiques se subdivisent en récits universels, récits d'histoire tribale, récits locaux ou familiaux, et les récits étiologiques comprennent les sous-catégories de fabliaux, fables, contes magiques, contes d'ogres, contes d'un fou, contes judiciaires, etc. L'article « La littérature traditionnelle africaine entre la culture populaire et la culture savante » de Willy Bongo-Pasi Moke Sangol offre un bel aperçu des diverses catégories qui peuvent convoquées pour l'oralité africaine. Cf.

(mythes, sagas, légendes, récits historiques, étiologiques et esthétiques), les genres simples liés (poésie, morceaux récités, chantés, dansés et télécommuniqués) et les genres complexes (chants dynastiques, pastoraux, guerriers, claniques, ainsi que théâtres et épopées).

Ce parallélisme entre l'évolution des deux domaines critiques s'explique sans doute suffisamment par l'attention désormais accrue accordée aux cultures populaires et aux œuvres jusque-là marginalisées. Ce n'est là cependant qu'un parallélisme assez extérieur aux productions elles-mêmes, auxquelles il faut que nous nous intéressions à présent.

### Aspects formels

Quant à la teneur même des textes, un rapprochement possible vient immédiatement à l'esprit : de nombreuses marques de l'oral caractérisent le roman policier, *a fortiori* le polar contemporain. Elles se retrouvent bien entendu d'abord dans le discours rapporté, celui des personnages, le roman respectant à cet égard le programme du réalisme ; comme la majorité des personnages appartiennent aux milieux dits populaires, le français parlé des banlieues, voire l'argot, marquent leurs discours. Certes, il s'agit là seulement d'une imitation de la langue orale ; mais souvent aussi, c'est dans la narration elle-même qu'on trouve des marqueurs d'oralité (au sens, cette fois, d'art verbal), tels que certains verbes réemployés obstinément, et d'autres formes anaphoriques ; le narrateur se fait aussi conteur en interpellant le lecteur comme s'il s'agissait d'un auditeur, et en lui donnant l'impression qu'il veut établir avec lui une communication directe. Ces aspects ne sont pas spécifiques au polar africain, il est vrai. D'une manière générale, il faut d'ailleurs éviter de confondre tournures

---

BONGO-PASI MOKE SANGOL (W.), « La littérature traditionnelle africaine entre la culture populaire et la culture savante », communication présentée en 2007 lors du Congrès International intitulé « Culture savante et culture populaire dans la francophonie ». Voir : [http://www.arts.uottawa.ca/afelsh/docs/Bongo-Willy-MEF\\_Final.pdf](http://www.arts.uottawa.ca/afelsh/docs/Bongo-Willy-MEF_Final.pdf). Le 25 avril 2009.

imitées de l'oral et pratiques réelles de l'oralité : ces dernières, précisément en raison de dimension esthétique ou stylistique au sens large, ne reposent pas sur un usage courant de la langue et, dans de nombreux genres oraux, du proverbe à l'épopée, on rencontre souvent des usages spécifiques, non quotidiens, de la langue, et notamment des archaïsmes.

Un second aspect concernant l'écriture pourrait être l'utilisation de symboles. L'omniprésence de ceux-ci dans l'oralité ne doit plus être prouvée<sup>14</sup>. Elle n'est sans doute pas aussi évidente dans la fiction policière, et néanmoins on en trouve des exemples dans le polar africain. Naudillon<sup>15</sup> parle ainsi du symbolisme de la jumeauté dans *Les Cocus posthumes* de Bolya ; de fait, l'Inspecteur Nègre dispose d'indices folkloriques, qui le conduisent à mener une enquête ethnologique au sujet des pouvoirs sacrés que l'on attribue aux jumelles dans certaines sociétés africaines. Si intimement lié qu'il soit à la modernité, si rationaliste qu'il se veuille dans le déroulement de l'enquête, si attiré qu'il soit par les mondes urbains et suburbains, le récit policier se déploie dans une société où sont actifs des imaginaires et des croyances, donc aussi du symbolisme<sup>16</sup>. Mais ceci ne caractérise pas spécialement le roman policier africain, ni même le récit policier en général : l'intertexte du folklore et de l'imaginaire interfère dans de très nombreuses autres œuvres littéraires.

Il est plus intéressant de se pencher sur d'autres aspects formels, à commencer par la forme de la communication et même, pourrait-on dire, de la production textuelle.

On sait que, dans la littérature sérielle, la « paralittérature » fabriquée en « séries », la division du travail est très poussée. Dans le

---

14 Sissao propose la définition suivante de la pensée symbolique : « Une symbolique est un système de symboles découverts, étudiés et utilisés pour un objectif précis, une initiation spirituelle par exemple » ([www.bf.refer.org/sissao/html/p2chap2.html](http://www.bf.refer.org/sissao/html/p2chap2.html)).

15 NAUDILLON (F.), « Poésie du roman policier africain francophone ». Voir : [www.ulaval.ca/afi/colloques/colloque2006/actes2006/PDF/III5b%20Francoise%20NAUDILLON.pdf](http://www.ulaval.ca/afi/colloques/colloque2006/actes2006/PDF/III5b%20Francoise%20NAUDILLON.pdf) (p. 12) ; consulté le 25 avril 2009.

16 Voir, dans ce volume, notamment la contribution de K. Meintel (NdE).

roman d'espionnage et le roman policier, des équipes sont parfois chargées de préparer des dossiers d'actualité, et plusieurs rédacteurs peuvent collaborer pour aboutir à la publication d'un seul roman<sup>17</sup>. Par exemple, les romans policiers publiés sous le nom de Carter Brown ont en fait été rédigés par une demi-douzaine de rédacteurs distincts dirigés par Alan Yates<sup>18</sup>. Dans le domaine anglophone, Michael Stanley, « auteur » de *A Carrion Death* (2008) et de *Deadly Trade* (2009), romans policiers dont l'action est située principalement au Botswana, est en fait le nom d'auteur unique de deux écrivains qui se sont associés (Michael Stears et Stanley Trollip<sup>19</sup>). Or, le texte de l'oralité est lui aussi le produit d'une élaboration collaborative : il s'agit toujours de la production collective du mémorable, qui est la plupart du temps l'aboutissement du travail d'un groupe et, s'agissant de la tradition orale, d'un groupe formé d'acteurs qui se sont succédé dans le temps.

Dans le même ordre d'idées, on remarquera que la production de l'oralité, quant à son auteur, est souvent anonyme. Pour la plupart des textes oraux, aucun auteur ou groupe d'auteurs ne peut être clairement identifié. Jean Derive, dans son article intitulé « Du sujet d'énonciation dans la littérature orale africaine », écrit d'emblée que « la culture orale africaine, dans son principe (sinon dans la réalité des faits) préconise et favorise l'effacement du sujet comme expression originale d'une individualité au profit d'un supposé sujet collectif ». Certes, dans divers cas de chansons ou d'œuvres poétiques, notamment récentes, un nom d'auteur (réel et contrôlable) apparaît, explicitement lié à l'œuvre qu'il désigne à sa manière ; c'est l'effet de

---

17 Ceci était largement le cas au XIX<sup>e</sup> siècle, où le feuilleton littéraire policier était « écrit » par une équipe : des documentalistes faisaient les recherches, un collaborateur rédige un premier jet et l'écrivain principal corrige et complète.

18 BOYER (A.-M.), *Les Paralittératures*. Paris : Armand Colin, coll. 128 Lettres, 2008, 123 p. ; p. 85.

19 Ceci est comparable aux textes policiers écrits en France par Boileau et Narcejac : le lecteur perçoit leurs récits comme venant d'un seul individu, Boileau-Narcejac.

ce qu'on a appelé la « fonction auteur »<sup>20</sup>, une caractéristique de la communication littéraire qui peut concerner aussi l'oralité, dès lors qu'elle s'énonce sous une forme fixée sur un support comme l'énoncé écrit ou un enregistrement, *a fortiori* un enregistrement commercialisable. Dans de tels cas, comme pour l'écrit littéraire ou pour l'œuvre d'art moderne en général, nommer l'auteur – et identifier l'œuvre à ce nom – se fait pour louer la nouveauté ou l'originalité de son style. Au contraire, c'est plutôt le très haut degré de conformité aux canons du genre tels qu'ils sont définis par la communauté qu'on loue dans l'œuvre orale et chez ses interprètes<sup>21</sup>.

Un phénomène du même genre que l'effacement de l'auteur individuel s'observe pour le roman policier, où « la notoriété du protagoniste dépasse de très loin celle de ses géniteurs »<sup>22</sup>. Par une sorte de métonymie, le nom de l'enquêteur se substitue parfois, dans la communication de l'œuvre et dans sa mémorialisation, à celui de l'auteur. Boyer explique ainsi que le lecteur français connaît moins les noms de Ponson du Terrail ou de Gaston Leroux que ceux de Rocambole et de Rouletabille ; de la même manière, le lecteur du roman policier africain connaît mieux Kudu que Michael Stanley ou Mma Ramotswe qu'Alexander McCall Smith.

Par ailleurs, si l'œuvre orale est le plus souvent anonyme, elle est à divers égards elle aussi une production « en série ». L'élaboration d'un conte, d'une fable ou de n'importe quel texte de l'oralité se fait à travers les générations, mais aussi à l'intérieur d'une période donnée, dans le cadre de séances où se succèdent les interprètes. On peut considérer dans ce cas la séance comme une sorte d'acte de création collective. Il ne s'agit donc jamais d'un texte figé, mais d'un texte en construction perpétuelle, toujours amélioré, toujours embelli, toujours à la recherche de la vérité d'une époque ou d'une autre. On parle ainsi fréquemment, pour certains genres de l'oralité comme les

---

20 Sur cette question, voir : FRAISSE (Em.) & MOURALIS (B.), *Questions générales de littérature*. Paris : Seuil, coll. Points / Essais n°449, 2001, 298 p.

21 DERIVE (J.), « Du sujet de l'énonciation dans... », *art. cit.*, p. 1.

22 BOYER (A.-M.), *Les Paralittératures*, *op. cit.*, p. 86.

fables ou des contes, de « cycles » (le « cycle de la mangouste » en RD Congo, le « cycle de Kulu-la-tortue » au Cameroun, etc.) : c'est bien l'idée d'une sorte de « série ».

D'une façon en partie semblable, le roman policier connaît aussi cette sérialité. Le congolais Bolya Baenga et le camerounais Mongo Beti reprennent les aventures de leurs héros dans au moins deux romans publiés de façon consécutive. L'inspecteur Robert Nègre de Bolya est un personnage-détective récurrent dans plusieurs de ses romans. Louis-Ferdinand Desprez, écrivain francophone d'Afrique du Sud, a repris son personnage de l'inspecteur Zondi dans ses romans policiers, de *La Mémoire courte* (2006) au *Noir qui marche à pied* (2008). On peut ici multiplier les exemples (voir la bibliographie en fin d'ouvrage).

La sérialité de l'œuvre demande une combinaison de rigidité et de flexibilité qui s'observe aussi dans l'oralité. L'orateur part en effet d'« une enveloppe conservatrice qui est généralement connue par les auditeurs » et y ajoute « une partie souple que le conteur adapte en fonction de son talent et de sa personnalité »<sup>23</sup>. De manière très semblable, celui qui écrit un roman policier doit obéir aux contraintes du genre, mais ce cadre est flexible et n'empêche pas la créativité individuelle de s'exprimer à l'intérieur. Ce sens de l'adaptation est illustré par la parenté entre la démarche de l'auteur et celle de l'enquêteur – une sorte de mise en abyme du métier d'écrivain de polars à l'intérieur de ceux-ci –, comme le relève Alain-Michel Boyer<sup>24</sup> ; le policier fait ainsi des corrections incessantes dans son interprétation de l'énigme, de même que l'auteur adapte son schéma narratif au fil de l'écriture. Boyer précise que « le policier, qui remplit apparemment le rôle instrumental de fil directeur, expérimente sa

---

23 [tebawalito.unblog.fr/2007/09/24/la-litterature-orale](http://tebawalito.unblog.fr/2007/09/24/la-litterature-orale)

24 BOYER (A.-M.), « Portrait de l'artiste en policier », *Modernités*, (Presses Universitaires de Nantes), n°2, 1988, p. 217-269 ; p. 260.

parole comme un agir créateur : son entreprise est de l'ordre de la *poièsis*. Il crée la narration *tant qu'elle se crée en lui* »<sup>25</sup>.

### Métissages

Le métissage culturel, combinant des influences endogènes et exogènes, notamment celles des cultures africaines et occidentales, est une spécificité de la culture africaine en général. Il se manifeste notamment dans l'exercice de l'oralité : on parle ainsi de l'oralité mixte<sup>26</sup> de certains nouveaux contes, dans lesquels l'influence de l'écrit est externe, partielle et retardée.

On observe également, dus à la plume d'auteurs africains écrivant en français, en anglais ou en portugais (pour ne citer que les langues coloniales encore largement utilisées aujourd'hui), des textes où l'on retrouve des expressions provenant des langues africaines<sup>27</sup>. Sissao observe le métissage textuel dans les romans burkinabés où des contes transcrits en français sont largement inspirés de la langue et de la culture ethnique du terroir. L'insertion des hypotextes<sup>28</sup>, notamment de récits et de proverbes, fait partie du processus créatif des auteurs africains, qui sont presque toujours en situation de plurilinguisme et de multiculturalité.

---

25 BOYER (A.-M.), « Portrait de l'artiste en policier », *art. cit.*, p. 263 ; l'auteur souligne.

26 Pairault parle, en outre, d'une oralité seconde qui procède d'une culture où toute expression est marquée par la présence de l'écrit : « il s'agit, par exemple, de pièces de théâtre composées par des auteurs plus ou moins célèbres, apprises, répétées et exécutées par des acteurs [...], de poèmes appris dans les livres et récités 'par cœur', etc. » – PAIRAULT (C.), « Oralité à bout de souffle ? », in *Marcel Jousse, du geste à la parole. Travaux et conférences du Centre Sèvres*, n°12, 1987, p. 27-42 ; p. 31.

27 Voir le métissage linguistique très remarquable chez Ahmadou Kourouma par exemple.

28 L'hypotexte est le texte-source, tandis que l'hypertexte est le dérivé, la résultante d'une utilisation ou exploitation d'un hypotexte. L'hypertexte est alors un texte dérivant d'un autre par un processus de transformation formelle ou thématique, selon Gérard Genette.

Moudileno<sup>29</sup> utilise le terme d'hybridité pour faire référence au métissage transculturel : hybridité dans les thèmes (les drogues douces chez Abasse Ndione et Lucio Mad) et « originalité d'une écriture qui exploite toute l'hétéroglossie du roman », mélange des registres (le français classique, le jargon de la police, l'argot des petits délinquants, le Français africanisé des villes, les langues africaines) et des références culturelles renvoyant au monde franco-français et au monde francophone dans plusieurs romans policiers. Cette hybridité se lit aussi dans les plus récentes productions policières. Virginie Brinker<sup>30</sup> propose une lecture hybride de *Rue Félix-Faure* de Ken Bugul (2005) quand elle observe que certains traits du roman sont typiques du polar classique (stimulation permanente du lecteur par des indices textuels, fausses pistes), alors que d'autres sont complètement atypiques (pas de démarche rétrospective nécessaire à toute enquête dans ce roman). Ce mélange avec des récits enchâssés et des mises en abyme fréquents formerait dès lors un conte philosophique à trame policière<sup>31</sup>. *Saraka Bô* (1993) de Tobie Nathan est un polar actuel, mais en même temps un conte mythologique et moral. Dans *Lisahohé*<sup>32</sup> (2005) de l'auteur togolais Théo Ananissoh, l'intrigue meurtrière est secondaire par rapport à la quête identitaire d'un personnage qui, après quinze ans d'absence loin de son pays d'origine, a perdu ses repères et le sens des réalités : la double culture devient un des thèmes principaux de ce roman policier écrit par un auteur de la migritude.

---

29 MOUDILENO (L.), « Littératures africaines francophones... », *art. cit.*, p. 73-74.

30 BRINKER (V.) « Chez Tartuffe, rue Félix-Faure. Il n'y a pas de crime. Il y a un spectacle », <http://la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-1157152.html> consulté le 25.04.2009.

31 En 1990 paraît, aux Nouvelles Éditions Africaine du Sénégal, le roman *Le Botillon perdu* de Diana Mordasini qui, selon les critiques, conjuguerait un roman policier, dans lequel l'apartheid sud-africain devient le thème-phare symbolisant toute forme d'apartheid socio-politique, et un roman d'amour avec une bonne dose de symbolisme mythologique des fleuves.

32 ANANISSOH (Th.), *Lisahohé*. Roman. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2004, 135 p.

## Fonctions des deux types de littérature

Jacques Chevrier<sup>33</sup> distingue plusieurs fonctions assumées par la littérature orale africaine, qui sera, selon les cas, ludique, pédagogique, idéologique ou politique, initiatique et fantasmagorique ou fantasmagorique. De son côté, Moudileno identifie les deux grandes fonctions des premières moutures de la littérature policière africaine, sous la forme du roman d'espionnage<sup>34</sup> : « plaire » et « interpréter le réel pour ses compatriotes » ; « plaire » renvoie à l'aspect ludique, alors que la deuxième fonction nous fait penser aux dimensions pédagogique, idéologique et initiatique.

### *La fonction ludique*

La fonction ludique des textes traditionnels est peut-être la fonction la plus évidente de la littérature orale africaine puisqu'elle sert à « satisfaire les besoins de la communauté, qui désire se “délecter” des histoires à travers les veillées nocturnes » (Sissao).

Quant aux polars antillais et africains contemporains, on sait qu'ils évoquant les problèmes sociaux, politiques et moraux avec, souvent une bonne dose d'humour<sup>35</sup>. Les auteurs africains se servent ainsi du comique et de l'autodérision pour pouvoir, en quelque sorte,

---

33 CHEVRIER (J.), *Littérature nègre*. Paris : Armand Colin, coll. U, 1984, 272 p. ; p. 201-202.

34 Selon L. Moudileno, les premiers romans policiers africains entrent dans la catégorie des romans d'espionnage sériels. Leur popularité serait due aux ingrédients de l'univers colonial, notamment « la vision manichéenne du monde, le mystère d'un espace caractérisé par son opacité, où prolifèrent donc les énigmes, le sexe, la violence, les intérêts financiers, la corruption, la présence policière, mercenaire et paramilitaire et les organisations de type mafieuses, les trafics illicites, l'univers urbain, les intérêts internationaux » (« Littératures africaines francophones... », *art. cit.*, p. 71).

35 Voir e.a. : *L'Humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*. Sous la direction de József Kwaterko. Paris : L'Harmattan, coll. Itinéraires et contacts de cultures, n°36, 2006, 198 p. (où il est notamment question des polars antillais de Patrick Chamoiseau et de Raphaël Constant, et africains de Moussa Konaté et d'Achille Ngoye).

« vivre avec », et dire quand même, les réalités sociales très sombres, *a priori* difficile à exprimer, du continent et de sa diaspora. De la sorte, le roman policier peut certes être pour ses aspects de divertissement et de distraction, mais cela ne l'empêche nullement de diffuser un savoir, ce qui nous amène à parler de la fonction pédagogique en deuxième lieu.

### *Les fonctions pédagogique et initiatique*

Entre autres chercheurs, Sabine Dinslage a montré comment l'éducation sexuelle se fait à travers des contes populaires ou folkloriques en Afrique de l'Ouest<sup>36</sup>. Dans le même ouvrage consacré aux fonctions de l'oralité africaine, Albert Olawale a passé en revue les différentes fonctions médicinales et thérapeutiques de la littérature *yoruba*, en montrant que les incantations, versets et chansons aident à préparer un diagnostic et une guérison. La fonction initiatique de la littérature orale se manifeste sous la forme de prière, de bénédiction ou de malédiction, à travers un langage métaphorique par lequel « l'initié a accès à certains codes secrets pour entrer dans le monde des adultes »<sup>37</sup>.

Or, le code herméneutique, dans le travail sur l'intrigue, sur le savoir et le mystère, le dit et le non-dit, l'énigme et le secret, caractérise l'écriture policière. En Afrique, elle est, en outre, accompagnée par le thème de la sorcellerie, par exemple dans les romans policiers d'Achille Ngoye, de Bolya Baenga et de Mongo Beti.

Comme la plupart des romans policiers, les textes de la littérature orale sont souvent construits autour du récit d'un conflit ou d'un méfait assorti d'un dénouement. La fonction pédagogique de la littérature orale permettrait, selon Chevrier, de « concilier les forces du

---

36 DINSLAGE (S.), « Traditional education and oral literature », dans Kaschula (R.), éd., *African Oral Literature : Functions in contemporary contexts*. Claremont : New Africa Education, 2001, xxxvi-285 p. ; p. 46.

37 SISSAO (A.), « Les fonctions de la littérature orale ». Voir : [www.bf.refer.org/sissao/html](http://www.bf.refer.org/sissao/html), consulté le 25 avril 2009.

bien et d'exorciser les forces du mal »<sup>38</sup>. Dans les contes et les fables, les auteurs mettent en scène « une organisation sociale et économique forte, basée sur la hiérarchie et les strates sociales ». Dans les devinettes, on trouve des leçons d'humanisme et de sagesse. À travers la littérature orale, le public est ainsi éduqué à propos des modes de vie à suivre et du comportement social attendu par le groupe.

La tendance générale du roman policier africain visant à la vraisemblance réaliste, « à lester de plus en plus les histoires d'une charge "vériste" »<sup>39</sup>, est inséparable du didactisme des auteurs, qui veulent partager les connaissances qu'ils ont de l'Afrique, les savoirs sociaux et politiques qui servent de « révélateurs objectifs aux vices d'une société sclérosée »<sup>40</sup>. Le désir pédagogique est omniprésent chez le congolais Achille Ngoye, par exemple : il y a, dans ses romans policiers, notamment dans *Sorcellerie à bout portant*, « le souci de remonter à l'archéologie du savoir, à la source des événements qui ont mené au présent »<sup>41</sup>.

#### *La fonction idéologique ou politique*

Dans les deux genres, la plupart des textes ont ainsi un lieu avec la morale sociale en vigueur au sein de la société. Sissao indique qu'il y a « comme une sanction infligée à toute infraction à la norme admise » dans les textes oraux<sup>42</sup>, qui répondraient ainsi au souci politique et idéologique du maintien de l'ordre. Selon Naudillon, le roman policier a plusieurs missions dont l'une est « de faire avouer cette société africaine, de plonger dans ses plus profonds retranchements, dans ses secrets les plus honteux – corruption, gabegies, violences gratuites, crimes de toutes natures – ses collusions et

38 CHEVRIER (J.), *Littérature nègre*, op. cit., p. 201-202.

39 DUBOIS (J.), *Le Roman policier ou la modernité* [1992]. Paris : Armand Colin, coll. Le Texte à l'œuvre, 2005, 235 p. ; p. 52.

40 NAUDILLON (F.), « Poésie du roman policier... », art. cit., p. 2.

41 NAUDILLON (F.), « Poésie du roman policier... », art. cit., p. 13.

42 SISSAO (A.), « Les fonctions de la littérature orale », art. cit.

collaborations avec l'ancien colon »<sup>43</sup>. Le roman policier doit permettre l'émergence d'une raison critique pour faire face aux démons des sociétés africaines, tel le racisme et le tribalisme, les déviances sexuelles, le manque de valeurs, surtout dans les zones nouvellement urbanisées où vivent des populations aux prises avec l'imaginaire sorcier du village. Comme le dit Vanoncini à propos du roman policier en général :

un grand nombre de romans n'utilisent plus la trame policière comme matrice globalement organisatrice du texte, mais comme une passerelle guidant vers les aspects et problèmes les plus divers du monde actuel : étude sociologique d'un milieu, analyse idéologique des modes d'existence modernes, mise au jour des refoulements de la conscience historique d'une communauté, portrait psycho-pathologique d'une société aliénée<sup>44</sup>.

Dans l'éventail des valeurs politiques et idéologiques présentes dans de nombreux ouvrages africains, les valeurs sociales de la collectivité sont les plus visibles. En parlant des problèmes quotidiens et en incitant à la prise de conscience, l'oralité permet la cohésion et la survie du groupe ; certains gouvernements africains se sont même appuyés sur la littérature orale traditionnelle pour promouvoir des idées d'identité et de solidarité nationalistes. Cela passe, comme dans la littérature policière, par la dénonciation de certains vices de la société : les problèmes de hiérarchie, les conflits de succession, les problèmes liés à la polygamie et à l'infertilité, la délinquance juvénile, le vol, etc. Dans l'ensemble, il s'agit de mettre en scène la vie quotidienne et ses drames afin de « juguler les tensions découlant des inégalités, des injustices sociales »<sup>45</sup>.

En ce qui concerne la dimension de dénonciation de la littérature policière, elle est évidente et il suffira de quelques exemples récents. En 2006, Kangni Alem publie une de ses nouvelles, intitulée *Une*

---

43 NAUDILLON (F.), « Poésie du roman policier... », *art. cit.*, p. 14.

44 VANONCINI (A.), *Le Roman policier*. Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, n°1623, 1993, 127 p. ; p. 104-105.

45 SISSAO (A.), « Les fonctions de la littérature orale », *art. cit.*

*histoire américaine* <sup>46</sup>, dans laquelle le racisme, l'ethnisme et la xénophobie sont attaqués à travers un récit policier. Le pillage de l'or ghanéen constitue le thème principal du roman policier *Mission spéciale* de Kwasi Koranteng et Valérie Morlot, publié en 2000 aux éditions Dapper Jeunesse. Les auteurs nord-africains, tels l'Algérien Yasmina Khadra ou le Marocain Driss Chraïbi, écrivent des romans noirs dans lesquels les enquêtes policières deviennent les prétextes d'un témoignage socio-politique concernant leurs sociétés. Ainsi, les cinq romans de la série policière dont l'inspecteur Ali est le pivot <sup>47</sup> comportent des dimensions de reportage ou d'essai : on y trouve des réflexions, des nouvelles journalistiques, les opinions et découvertes de l'inspecteur (voir ci-dessus à propos de l'hybridité générique du roman policier africain) qui dressent un tableau critique de la société nord-africaine contemporaine.

Le dernier trait que les deux domaines littéraires comparés ici ont en commun, indissociable de la mise en œuvre des codes réalistes et des dimensions pédagogique et critique qui vient d'être évoquées, concerne la diffusion des savoirs. De manière générale, l'oralité est aussi un support pour la transmission d'informations concernant la vie quotidienne et les usages sociaux, mais aussi de contenus religieux, historiques, techniques et scientifiques. De la même façon, les romans policiers africains entraînent le lecteur dans une exploration socio-économique et politique des diverses sociétés dans lesquelles ils se situent, ou, comme l'écrit Naudillon, ils mettent en branle un imaginaire « où le savoir scientifique (méthodologie policière), la sociologie, le philosophique et le politique ou l'anthropologique (mythe, rituels sacrificiels : Bolya/Ngoye) ont leur part » <sup>48</sup>. Certaines descriptions du polar africain vont jusqu'à parler d'ethnopolars ou

---

46 ALEM (K.), « Une histoire américaine », dans *Le Camp des innocents*. Carnières : Éd. Lansman-CEC, 2006, 223 p.

47 Voir la bibliographie en fin d'ouvrage.

48 NAUDILLON (F.), « Poésie du roman policier... », *art. cit.*, p. 14.

d'anthropolars<sup>49</sup>, puisque l'homme serait, dans ces écrits policiers, présenté dans sa complexité sociale, culturelle, ethnographique et historique.

\*

Ni l'oralité ni la littérature policière africaines ne sont des genres statiques. Elles sont dynamiques et accompagnent l'évolution des préoccupations et des besoins de la société dans laquelle elles évoluent. L'appropriation du genre policier, en particulier, s'inscrit en Afrique dans un contexte postcolonial constitué, comme l'écrit Naudillon, d'« interrogations sur les devenirs »<sup>50</sup> des sociétés africaines. Quête des origines, mise en œuvre des savoirs, interrogations quant à l'avenir : « à l'intérieur du polar[,] les personnages qui s'interrogent et s'interpellent jouent le rôle cathartique des lecteurs pris aux jeux de l'énigme »<sup>51</sup> ; or, par là-même, ils sont en même temps pris au jeu des tensions sociales représentées.

L'oralité, en encourageant la conformité aux normes culturelles et politiques, apporte aussi un soulagement psychologique face aux problèmes de la vie quotidienne. Par contre, le roman policier africain, d'Abasse Ndione<sup>52</sup> à Éliette Abecassis<sup>53</sup> en passant par Achille Ngoye, Bolya Baenga, Alain Mabanckou et Aïda Mady Diallo, offre un engagement politico-social plus diversifié. Cela tient à de nombreux aspects fondamentaux concernant à la fois la littérature (en tant que pratique individuelle d'écriture mais aussi de lecture, pratique silencieuse et souvent solitaire), le contexte de communication (l'auteur, en tant que tel, se devant de se singulariser par un

---

49 L'ethnopolar : le terme aurait été, selon Naudillon, utilisé pour la première fois pour qualifier le roman de Tobie Nathan, *Saraka bô*, paru en 1993 (*Saraka bô. Sortir les offrandes*. Paris : Rivages, coll. Rivages-thriller, 1993, 284 p.

50 NAUDILLON (F.), « Poésie du roman policier... », *art. cit.*, p. 13.

51 NAUDILLON (F.), « Poésie du roman policier... », *art. cit.*, p. 4.

52 Voir l'entretien en fin de volume (NdE).

53 Cf. ABECASSIS (E.), *Clandestin*. Paris : Albin Michel, 2003, 142 p.

rapport original au monde et à la langue) et, sûrement aussi, le contexte général d'une société à la fois globalisée et morcelée, ayant à gérer les appartenances dans un cadre médiatisé, très différent de celui de la performance.

Ces différences, pour essentielles qu'elles soient, n'empêchent pas les parallélismes que nous avons évoqués, et notamment que le fait que l'écrit se souvient de l'oral, que l'écriture se soutient de l'oralité, qu'elle en a sans doute aussi à la fois la nostalgie et l'espérance : l'image d'une communauté à nouveau (ou enfin) présente reste un horizon, même dans la peinture de la société la plus éclatée.



Thérèse DE RAEDT

## ENTRETIEN AVEC ABASSE NDIONE

Abasse Ndione est né en décembre 1946 à Bargny, une petite ville située le long de l'océan Atlantique, au sud de Dakar. Il vit aujourd'hui dans la localité de Gouye Mouride, près de Rufisque, avec son épouse, ses enfants, beaux-enfants et petits-enfants. C'est là, dans la maison familiale, que je l'ai rencontré les 17 et 19 avril 2013.

Infirmier de formation, il a exercé cette profession pendant plusieurs années à l'hôpital Le Dantec à Dakar. Retraité, il consacre désormais sa vie à l'écriture, à sa famille et à son entourage.

Souvent mentionné comme un des chefs de file du roman policier africain, Abasse Ndione s'est fait connaître au Sénégal avec son premier roman : *La Vie en spirale*, publié en deux volumes en 1984 et 1988<sup>1</sup>. En 1998, les Éditions Gallimard ont réédité *La Vie en spirale* en un seul volume dans leur « Série Noire »<sup>2</sup>. Il se distingue des autres romans de cette collection par le fait qu'il fait souvent référence à la langue *wolof* et à la mystique africaine. Le roman traite du

---

1 NDIONE (A.), *La Vie en spirale*. Roman. Première partie. Dakar : Nouvelles Éditions Africaines, 1984, 175 p. Deuxième partie. Dakar : Nouvelles Éditions Africaines, 1988, 150 p.

2 NDIONE (A.), *La Vie en spirale*. Roman. Paris : Gallimard, coll. Série Noire, 1998, 362 p. Lucio Mad (1962-2005), qui a lui-même écrit des polars (dont *Les Trafiqueurs*. Paris : Gallimard, 1995), avait découvert *La Vie en spirale* lors d'un de ses voyages au Sénégal et l'avait présenté aux éditions Gallimard. C'est grâce à lui que le roman fut publié en France. Abasse Ndione lui a dédié son roman *Ramata*.

trafic de *yamba* (chanvre indien), sujet tabou. Le héros et narrateur du roman est Amuyaakar Ndooy, un chauffeur de taxi de vingt-cinq ans, consommateur de *yamba*, qui, poussé par l'ennui et la pauvreté rurale, devient *sipikat*, c'est-à-dire trafiquant (son prénom Amuyaakar signifie « celui qui a perdu tout espoir »). Le roman a soulevé une vive polémique lors de sa sortie, mais il est maintenant enseigné dans les lycées et à l'université au Sénégal. *La Vie en spirale* a également paru en espagnol (*La vida en espiral*, 2010) et en italien (*Vita a spirale*, 2011).

*Ramata*<sup>3</sup>, son deuxième roman, raconte la déchéance de Ramata Kaba, femme d'une beauté foudroyante et épouse d'un ministre d'État, qui meurt seule dans l'arrière-cour d'un bar dakarais. Le roman, publié en 2000 par les éditions Gallimard dans la collection « La Noire »<sup>4</sup>, a lui aussi été traduit en italien (2004) et en espagnol (2010). Il a été porté à l'écran par le Congolais Léandre-Alain Baker en 2007 avec, dans le rôle principal, le mannequin, égérie d'Yves Saint Laurent, Katoucha Niane, et, dans le rôle secondaire d'Yvonne, tenancière de bar, Viktor Lazlo<sup>5</sup>.

Son troisième roman : *Mbékë mi. À l'assaut des vagues de l'Atlantique*<sup>6</sup>, publié par les éditions Gallimard dans la collection « Continents Noirs », traite de l'émigration clandestine. *Mbékë mi* signifie « coup de tête » et est employé pour désigner tous ceux qui tentent de faire la traversée en pirogue à destination des Îles Canaries. C'est le premier roman africain qui traite ce sujet d'actualité et qui offre un point de vue africain. L'adaptation cinématographique par le Sénégalais Moussa Touré en 2011 a été sélectionnée dans la catégorie « Un certain regard » au festival de Cannes en 2012.

---

3 NDIONE (A.), *Ramata*. Roman. Paris : Gallimard, coll. La Noire / Folio Policier n°520, 2000, 534 p.

4 Fondée en 1992 par Patrick Raynal, la collection « La Noire » se voulait une collection plus ouverte que sa collection sœur « Série noire », en étant moins marquée comme « polar ». En 2005 la collection disparaît.

5 *Ramata*. Film. Réal. Leandre-Alain Baker. 2007.

6 NDIONE (A.), *Mbékë mi. À l'assaut des vagues de l'Atlantique*. Roman. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2000, 86 p.

Abasse Ndione a participé à l'adaptation de son roman, qui se retrouve ainsi à l'écran sous le titre : *La Pirogue*<sup>7</sup>.

\*

TDR *Pouvez-vous vous présenter et me dire comment vous êtes venu à l'écriture ?*

AN Je m'appelle Abasse Ndione et suis un écrivain sénégalais. Je crois pouvoir dire que je suis arrivé à l'écriture très jeune. Quand j'étais en classe de CE 2, j'ai lu mon premier livre. Je devais avoir dix ans ou quelque chose comme cela. Ce livre s'appelait *Au Pays bleu*, et parlait de la Provence en France. J'étais découragé, car je me disais que les histoires qu'on me racontait à la maison étaient mille fois plus intéressantes que l'histoire que je venais de lire. Je crois que l'envie d'écrire m'est venue à ce moment-là et elle ne m'a jamais quittée depuis.

Au lycée, au début de l'année de la classe de troisième, notre professeur de français nous a demandé d'écrire sur une demi-feuille nos souvenirs de vacances et le métier qu'on voulait embrasser plus tard. Moi, j'ai dit que je voulais devenir écrivain. Le lendemain, quand notre professeur nous a rendu le travail, il m'a demandé : « c'est bien toi Abasse Ndione ? Et c'est donc toi qui veux devenir écrivain ? ». Je lui ai alors posé des questions : ce qu'il fallait faire pour devenir écrivain, quel diplôme il fallait avoir, etc. Il m'a dit que c'était surtout une question de sensibilité. Il m'a cité beaucoup d'écrivains, qui n'avaient aucun diplôme et qui étaient de renommée mondiale. Selon lui, il fallait être cultivé, maîtriser la langue dans laquelle on s'exprime, avoir des choses à raconter... C'est à ce moment que je me suis dit : « moi aussi je vais essayer de devenir écrivain ». Mais pour cela il fallait que je lise. Pour lire

---

<sup>7</sup> *La Pirogue*. Film. Réal. Moussa Touré. 2011.

il faut avoir des livres. Pour avoir des livres il faut travailler, et c'est pour cette raison que j'ai passé le concours pour devenir infirmier d'État. Après deux années à l'école, j'ai été affecté en Casamance.

J'ai tenté d'écrire deux ou trois romans en Casamance, mais ils n'étaient pas bons et, malheureusement, je les ai brûlés et n'ai pas gardé les manuscrits. Après sept ans, en 1973, je suis revenu de Casamance avec mon épouse, qui est originaire de cette région, et mes trois enfants ; j'avais surtout des livres dans mes bagages. Et depuis, j'écris. J'écris partout et tous les jours.

J'ai appris à écrire. Ce n'est pas quelque chose de spontané. Je me suis préparé à cela. Oui, j'ai vraiment appris à écrire mon œuvre.

TDR *Y a-t-il un écrivain qui vous ait plus marqué qu'un autre ?*

AN Je dirais Ernest Hemingway pour la qualité de son écriture. Vraiment c'est ce qui m'a impressionné. Sinon je peux dire que tous les écrivains m'ont inspiré.

TDR *Vos romans allient beauté du texte et critique sociale et politique...*

AN Oui. Si l'histoire n'est pas bien racontée, elle n'intéresse personne. Il faut que l'histoire soit intéressante et que la manière de raconter aussi soit belle. On peut faire une critique sociale, on peut parler de la mort, on peut parler de tout avec un beau texte. Ce qui se passe au Sénégal n'est pas toujours beau, mais j'essaie de le rendre digestible avec un beau texte.

TDR *Voulez-vous dénoncer des problèmes de société dans vos romans ?*

AN Je ne suis pas là pour dénoncer. Je ne suis pas là pour apporter des solutions. Il y a des associations pour cela. Je suis là pour parler. Ce n'est pas ce qui est normal dans le

Sénégal de maintenant qui m'intéresse, mais c'est ce qui n'est pas normal qui m'intéresse.

TDR *Seriez-vous d'accord pour dire que tous vos romans ont un ancrage local et décrivent une réalité bien spécifique ?*

AN C'est vrai. Je ne connais que mon milieu. Je suis allé une fois en Europe pour une semaine. Les toubabs [les Blancs] ne jouent pas un grand rôle dans mes romans. Je ne les connais pas. Je ne connais pas leur manière de vivre. Je connais la manière de vivre des Sénégalais. C'est ce que je raconte dans mes livres. Je veux raconter comment ça marche au Sénégal. Certaines personnes m'ont dit qu'ils ont découvert le Sénégal avec mes romans. Pour eux le Sénégal c'était la guerre, le sida. Bref, tout ce qui est négatif. Mes livres ne traduisent que la réalité absolue.

TDR *Pourtant, vous osez choisir des sujets atypiques voire provocants.*

AN Oui, mais ce sont toujours des sujets qui intéressent tout le monde. Il faut que je sorte de l'ordinaire. Au Sénégal, dieu merci, il n'y a pas de censure. On peut s'exprimer librement. Pour moi il n'y a pas de barrières. Je suis un homme libre et je m'exprime librement dans un pays libre. Vraiment.

TDR *Comment élaborerez-vous l'intrigue de vos romans ?*

AN Ça, c'est un grand mystère. Je ne pourrais même pas vous dire comment cela m'arrive. Quand je suis sur un sujet avant de le mettre sur papier, j'écris le roman dans ma tête pendant plusieurs jours. J'y pense tout le temps. Et puis, un jour je me lève, je prends mon Bic et je commence à écrire. Je finis d'écrire quand j'ai fini de raconter l'histoire que j'avais travaillée dans ma tête. Et là je me mets au repos pendant une semaine. Puis, je relis tout ce que j'ai écrit et j'apporte des corrections. En général, j'écris trois, quatre, cinq fois même, avant d'être satisfait. Il y a toujours mieux qu'il faut essayer de

débusquer. Quand je suis satisfait de ce que j'ai fait, j'y crois. Je n'écris pas d'un seul jet. Ce que je fais, je le reprends jusqu'à ce que cela me convienne.

TDR *L'intrigue de vos romans est-elle liée à des histoires qu'on vous a racontées, ou à des histoires que vous avez vécues ?*

AN Je plonge dans la réalité. Je n'invente rien. Je pense toujours à mon lecteur et le respecte. Je ne lui raconte pas « du n'importe quoi ». Je veux lui raconter quelque chose de vrai, même si c'est de l'imaginaire, ça doit être vrai.

Mes histoires sont des histoires que j'ai connues et que je raconte sous une forme différente. Un journaliste m'a dit que dans *La Vie en spirale*, la querelle entre les vieux et les jeunes n'était pas possible. Moi je lui ai dit qu'elle avait eu lieu dans mon quartier même de Thiaroye et aussi à la mosquée d'Oussoye en Casamance. La drogue, on en parle tous les jours dans les journaux. Dans *Ramata* je crois avoir tout embrassé : la corruption, la richesse, la pauvreté, l'excision,... Cela représente le Sénégal des quarante premières années qui ont suivi l'indépendance avec des retours en arrière. La période où les toubabs étaient là. Je parle même du transfert de la capitale de Saint Louis à Dakar. Le roman se termine avec l'arrivée d'Abdoulaye Wade au pouvoir<sup>8</sup>. *Mbëkë mi* est une histoire très actuelle.

TDR *Dans tous vos romans, vous arrivez à garder le suspens jusqu'à la fin. Comment faites-vous ?*

AN Ce que vous dites est ce que le premier journaliste qui m'a interviewé a dit : « vous avez l'art d'accrocher le lecteur ». Je réponds à cela que c'est ma manière d'écrire, que c'est quelque chose de naturel. C'est comme décrire le soleil qui se

---

8 Léopold Sédar Senghor, le premier président du Sénégal, abdiqua en 1981, en faveur d'Abdou Diouf. En 2000, le PDS (Parti Démocratique Sénégalais) l'emporte avec Abdoulaye Wade qui sera réélu en 2007. En 2012, Macky Sall, qui a créé l'APR (Alliance Pour la République), remporte les élections.

couche. Franchement, ce n'est pas quelque chose que je cherche à faire. Je ne cherche pas d'effet ni quoi que ce soit. C'est comme cela que doit être écrit ce roman et je l'écris ainsi. Peut-être est-ce dû au fait que je ne suis pas un grand intellectuel. Je n'ai pas fait de grandes études. Voilà. Je fais le plus simplement possible.

TDR *Est-ce que vous venez d'une lignée de griots ? Pourriez-vous dire que votre style est influencé par la tradition orale ? Par les histoires racontées oralement ?*

AN Non pas du tout. Je ne suis pas griot mais j'ai des amis griots, de très bons amis même : Ndiouga Dieng, chanteur de l'*Orchestra Baobab*, par exemple. On a grandi ensemble, on a fait la même enfance. Il était chez moi ou moi chez lui. On était ensemble presque 20 heures sur 24 heures. Puis, quand nous sommes devenus grands, je suis parti en Casamance pour travailler et lui à Dakar il a commencé avec l'*Orchestra Baobab*.

Les histoires orales que l'on raconte, c'est quand même différent du roman. Ce n'est pas la même chose. Ça c'est une question difficile. Je n'essaie pas d'accrocher le lecteur. Je ne le fais pas exprès. Aussi pour les mots – les phrases – je demande à mon entourage, mes premiers lecteurs.

TDR *Qui sont-ils ?*

AN Mon entourage en général : mon épouse, mes enfants. Ils sont tous soit universitaires, soit ont le bac. Ce sont eux qui sont mes premiers lecteurs. Ils lisent les chapitres au jour le jour. Parfois ils me disent ici ça va, là cela ne va pas. En général, ce ne sont pas des critiques profondes. Parfois j'écris trois versions de la même phrase et mon épouse me dit : « mais il n'y a pas de différence entre les trois ». Nous discutons. Une virgule ou deux peuvent changer totalement le sens de la phrase.

TDR *Quand vous écrivez, est-ce que vous pensez à un auditoire précis ? Pour qui écrivez-vous ?*

AN Celui qui me lira peut être n'importe qui. Quand j'écris, je pense tout le temps au lecteur qui aura mon livre en main. Il faut qu'il parvienne à me comprendre sans peine. C'est pour cela que je veux raconter mon histoire le plus clairement possible afin que tout le monde puisse me lire. C'est mon fil conducteur. J'y tiens vraiment. C'est pour cela aussi que je fais tout pour ne pas employer de dictionnaire, pour ne pas employer de grands mots. Je veux raconter ce que je connais au monde entier.

TDR *Vos romans pourraient être décrits comme audacieux par les sujets qu'ils abordent et pourtant vous ne transgressez jamais une certaine ligne dans votre hardiesse. Pourquoi ?*

AN Vous n'êtes pas la première personne à me le dire. En effet, je ne veux pas de misérabilisme, pas de percées dans l'excès, pas de vulgarité du tout. Même quand je décris l'amour entre un homme et une femme, c'est conservé avec un voile de pudeur.

TDR *Aborder la drogue comme sujet dans les années '70 était innovant. Comment le roman a-t-il été reçu ?*

AN Je vais vous raconter une anecdote. Quand mon livre est sorti, j'ai été invité à la télévision à l'émission « Regards », présentée par Sada Kane. C'était une excellente émission. Elle a fait tant de bruit qu'on en a parlé au Conseil des ministres. Il paraît que les ministres de l'Intérieur et de l'Information se sont chamaillés. Le ministre de l'Intérieur avait adressé au ministre de l'Information – à l'époque on est en 1984 – une demande d'explication : « Pourquoi l'écrivain qui parle d'un phénomène pareil a-t-il été invité à la télévision ? Il parle de cannabis, des marabouts... » Ça je l'ai su par la suite. Mais, après l'émission, les ventes ont augmenté car tout le monde parlait de Sada Kane et du nouvel auteur que l'on

venait de découvrir. « Il paraît qu'il parle de drogue de la première page à la dernière page », disait-on. En six mois le livre était épuisé : 6000 exemplaires. Tout le monde parlait de l'émission. J'ai rencontré des gens qui m'ont dit qu'ils n'avaient pas lu le livre mais qu'ils avaient vu l'émission.

TDR *Cette attention vous a-t-elle surprise ?*

AN Oui. Pour moi j'apportais une information. Tout le monde parle de la drogue, on voit ce sujet abordé dans les journaux. Mais selon moi, on en parle de manière superficielle. Ce que l'on raconte en général n'est pas la réalité. Ce que j'ai écrit est vraiment la réalité. J'ai fait très attention en écrivant cette histoire là. Je ne voulais pas raconter quelque chose qui n'était pas vrai dans le livre. Dans tous mes romans, je campe toujours la réalité actuelle.

Maintenant, ça fait vingt ans que le roman est enseigné dans les lycées et quatre ou cinq ans qu'il est enseigné à l'université. Franchement les gens l'ont lu. Je peux dire qu'à l'université huit étudiants sur dix le connaissent. Alors que *Ramata*, par contre, est moins connu. Je ne sais pas pourquoi : est-ce parce qu'ils n'ont pas accès au livre ?

TDR *Ramata, personnage principal du roman éponyme, est fascinante. Certains critiques italiens et espagnols ont désigné Ramata comme la Madame Bovary africaine. Qu'en pensez-vous ?*

AN Je dis que « non », même si je suis vraiment flatté d'être comparé à Flaubert, l'auteur de *Salammbô*... Mais je suis allé beaucoup plus loin : Ramata est beaucoup plus carabinée que Madame Bovary. Elle est aussi beaucoup plus malheureuse. Vraiment.

Je pense que l'on a surtout pitié d'elle. Ce qui lui est arrivé est terrible. On l'adore et on la déteste, car elle est tout à la fois. Katoucha Niane, qui incarne Ramata dans le film, m'a dit qu'en jouant Ramata, elle avait l'impression de jouer par moments sa

propre vie, qu'elle était en quelque sorte Ramata. C'est pourquoi elle n'a trouvé aucune difficulté à l'incarner. Elle s'est très bien débrouillée pour un premier rôle au cinéma. On dirait une actrice chevronnée. Elle m'a dit que le cinéma ne l'avait jamais intéressée, mais que dès qu'elle avait lu le scénario, elle avait voulu jouer ce rôle. Dommage qu'elle n'ait pas vu le film. Elle est morte juste après le tournage. Un mois exactement après. Elle s'est noyée dans la Seine de manière mystérieuse. Comme Ramata, elle n'a pas eu une vie ordinaire : elle a travaillé avec les tout grands couturiers et habitait dans une péniche amarrée à Paris sur la Seine.

TDR *Avez-vous participé au tournage de vos films ?*

AN J'y ai participé une seule fois. Je n'ai même pas fait deux heures de temps sur le plateau de tournage de *Ramata*, mais c'est alors que j'ai rencontré Katoucha Niane.

TDR *Avez-vous participé au scénario de Ramata et de La Pirogue, l'adaptation de Mbèkè mi ?*

AN Oui. C'est moi qui ai écrit la première version de ces deux scénarios. Le socle, c'est moi. Puis d'autres y ont participé.

TDR *Croyez-vous que dans quelques années vos livres seront lus comme des témoignages d'une époque ?*

AN Oui. Déjà le Bargny de *La Vie en spirale* n'est plus le Bargny de maintenant. Lilyan Kesteloot a dit : « Les livres d'Abasse Ndione informent sur la société sénégalaise mieux qu'une encyclopédie ».

TDR *Dans vos romans, plusieurs histoires s'entrelacent. Vous accordez de l'importance à tous les personnages, que ce soit le personnage principal ou ceux qui gravitent autour de lui.*

AN Oui. Dans *La Vie en spirale* le personnage principal est Amuyakaar Ndooy, mais, en fait, tous les autres sont aussi des personnages principaux. L'histoire est écrite à la première

personne du singulier. C'est donc moi qui raconte l'histoire à travers mon personnage. Ce n'est pas une autobiographie, bien que j'emploie la première personne. En effet, une part d'Abasse Ndione se reflète dans tous les autres personnages du roman. Mais ma vie est beaucoup plus mouvementée que celle d'Amuyakaar Ndooy ! Cela a fait beaucoup de bruit quand j'ai dit cela. Quand on écrit un premier roman on est obligé de mettre des éléments autobiographiques et on le fait souvent sans s'en rendre compte. Vous avez certainement remarqué que presque tous les premiers romans sont écrits à la première personne.

*La Vie en spirale* ne pouvait être écrit qu'à la première personne. Moi je ne me complique pas la vie. Je fais ce qui est le plus facile, dans ce cas c'était la première personne.

TDR *Mbèkè mi est différent des autres romans. Il est plus court. Il y a moins de personnages. L'histoire est plus linéaire.*

AN En effet, il s'agit presque d'un huis clos dans la pirogue. Les gens y vivent dans des conditions abominables. Ils parcourent 1500 kilomètres en mer, sans gilet de sauvetage. Il faut avoir un courage certain pour le faire. À partir du moment où la pirogue démarre, on ne peut plus retourner en arrière. Ce que l'on vit, l'instant que l'on est en train de vivre est beaucoup plus intéressant, beaucoup plus dramatique, beaucoup plus dur que ce que l'on a laissé derrière. Donc autant se fixer sur la traversée. Alors inutile de raconter des fioritures, il faut rentrer directement dans l'action.

TDR *Avez-vous pensé écrire une suite à Mbèkè mi ?*

AN Je pense que tous mes livres méritent une suite : *La Vie en spirale*, *Ramata*, *Mbèkè mi*.

TDR *Pensez-vous les rédiger un jour ?*

AN Si Dieu me prête vie. C'est prévu mais il faut du temps. Ce que je suis en train d'écrire actuellement n'est pas une suite en tant

que telle mais le prolongement de *La Vie en spirale*. *La Vie en spirale* ne parle pas de guerre et pourtant, depuis 30 ans, la guerre sévit en Casamance. Mes personnages du nouveau roman font partie de cette guerre, des rebelles, etc. Tout le monde sait que ce milieu là est soutenu par le commerce de cannabis, de bois, de pommes d'acajou. Ce roman est beaucoup plus carabiné et plus difficile.

TDR *J'imagine que vous n'aimez pas les catégorisations et pourtant La Vie en spirale et Ramata sont considérés comme des « romans noirs » ou des « romans policiers ».*

AN Vous avez raison. Je n'aime pas. Quand on dit que mon roman *La Vie en spirale* est un roman policier, je ne sais pas ce que cela veut dire. J'ai fait un roman tout court. Les catégorisations, ça ne me regarde pas. Ça m'a coûté cher. On m'a dit que mon roman était un roman policier et on m'a fait attendre huit ans<sup>9</sup>. Dire que c'est un roman policier, le limite.

TDR *Est-ce que vous écrivez aussi en d'autres langues que le français ?*

AN Oui, j'ai écrit un petit roman en *wolof* mais il n'a pas encore été publié. Je me dis que si maintenant je me mets à écrire un roman en *wolof*, je ne finirai pas mes romans en chantier. Par contre je me propose d'écrire de petites nouvelles d'une trentaine ou d'une quarantaine de pages en *wolof* : des faits divers, des histoires connues de tout le monde. Je vais essayer de les mettre sur papier. C'est tout, mais je veux le faire pour que les gens puissent lire en langue nationale.

---

9 Abasse Ndione avait écrit *La Vie en spirale* dans le milieu des années 1970 mais a dû attendre jusqu'en 1984 et un nouveau directeur de collection pour que la première partie du roman soit publiée à Dakar par les Nouvelles Éditions Africaines (NEA). La deuxième partie a été publiée par NEA quatre ans plus tard.

Boubacar Boris Diop a déjà écrit un grand roman en *wolof*<sup>10</sup>. D'autres écrivains également. Il y a deux maisons d'édition au Sénégal pour les langues nationales. Les éditions en langue française sont beaucoup plus importantes. Quand j'écris en langue nationale, je me rends compte que c'est très facile pour moi. Je ne sais pas pourquoi. C'est comme si les histoires étaient en moi. Le français est une langue très belle, mais très compliquée.

TDR *Pensez-vous vos romans en wolof ?*

AN Oui je pense et réfléchis en *wolof* et puis je traduis en français. C'est bizarre : parfois j'ai des idées ou des mots en *wolof* que je n'arrive pas à traduire en français. Alors j'écris le mot en *wolof* et puis, j'essaie de le traduire.

TDR *Est-ce pour cela que vous mettez des notes en bas de page ?*

AN Oui, car parfois il n'y a pas d'équivalence. Pour *La Vie en spirale*, il y avait plus de notes en bas de page dans l'édition en deux volumes. Il y en avait 170 et quelques. Certains Sénégalais préféraient cela et certains m'ont même dit que j'aurais mieux fait de mettre telle autre expression en *wolof* car ça aurait mieux donné. Moi je leur dis alors : « non mais j'écris en français quand même ! »

Maintenant, au Sénégal, il y a tellement de mots *wolof* liés au français : table, fauteuil, lampe, montre etc., tous ces mots qui sont devenus courants. Leur prononciation change mais ce sont les mêmes mots. D'ailleurs le *wolof* pur n'existe plus au Sénégal. Les jeunes ont leur propre langage, c'est un sabir formé de plusieurs langues, de *wolof*, de français, d'anglais parfois d'espagnol même. Ce n'est pas du verlan mais on ne comprend pas ce qu'ils disent.

---

<sup>10</sup> Boubacar Boris Diop a écrit en *wolof* son premier roman : JOOB (Bubakar Boris), *Doomi Golo : Nettali*. Dakar : Papyrus, 2003. Il l'a traduit ou, mieux, ré-écrit en français sous le titre *Les Petits de la guenon* (Paris : Philippe Rey, 2009).

TDR *En tant qu'écrivain, quels sont vos projets ?*

AN Je suis attiré maintenant par les scénarios. Je vais faire une trilogie sur trois personnages qui influencent la vie de 95% des Sénégalais : El Hadj Omar Tall, Cheikh Ahmadou Bamba, El Hadj Malick Sy <sup>11</sup>. Ces trois personnages ont vécu presque tous au 19<sup>e</sup> siècle. El Hadj Omar Tall est mort en 1864, Cheikh Ahmadou Bamba en 1927 et El Hadj Malick Sy en 1922. À ce jour, sur dix Sénégalais, neuf répondent de ces trois personnages-là. C'est pourquoi je veux faire des films sur eux. Et puis je terminerai mon quatrième roman qui est en chantier.

J'ai déjà commencé le scénario sur la vie d'El Hadj Omar Tall. C'est lui qui a introduit le tijanisme en Afrique. C'est une secte soufiste, un islam de la paix, du chapelet, des louanges à Dieu <sup>12</sup>. Très tôt il a vu que les toubabs n'étaient pas venus pour le commerce mais pour être maîtres du pays. C'était à l'époque une idée vraiment révolutionnaire. C'est à partir de là que son action missionnaire a commencé. Ce qui est extraordinaire, c'est qu'il l'a commencée alors qu'il était déjà vieux : il avait la soixantaine. Après lui, il y a Cheikh Hamadou Bamba <sup>13</sup>. Il avait compris que ce n'était pas avec le sabre que l'on pouvait faire partir le toubab. Pour lui, c'est par l'éducation qu'on peut parvenir à se développer et à avoir la force de dire au toubab « va-t-en » et à diriger soi-même son pays. Son arme était son *kalam* [sa plume]. C'était un grand poète. Son œuvre était d'enseigner et de travailler. Il a été déporté au

---

11 96 % de la population sénégalaise est musulmane. Les chrétiens (majoritairement catholiques) représentent 3% de la population.

12 Le tijanisme est une des trois grandes confréries musulmanes du Sénégal. Fondé par Ahmed Tijani (1737-1815) en 1782 dans les environs de Fès, il a été répandu au Sénégal par El Hadj Omar Tall (1799-1864), puis par El Hadj Malick Sy (1855-1922). Tivaouane (non loin de Thiès) est la ville sainte du tijanisme au Sénégal.

13 Cheikh Ahmadou Bamba est né en 1853 à Mbacké (au Sénégal). Il a fondé la confrérie des Mourides, la plus grande confrérie soufie née en Afrique subsaharienne. La ville sainte du mouridisme est Touba, qui est située près du lieu de naissance de Cheikh Ahmadou Bamba.

Gabon mais est revenu. Le troisième est El Hadj Malick Sy, un élève d'El Hadj Omar Tall. Tous ses contemporains ont reconnu que c'était un érudit. Un de ses poèmes, « Or pur », est enseigné dans les universités <sup>14</sup>.

TDR *Est-ce que je peux vous demander à quelle confrérie vous appartenez ?*

AN À celle des Tijanes, mais je n'ai pas pris le chapelet. Ma famille a pris le chapelet <sup>15</sup>.

TDR *Est-ce que vous travaillez sur plusieurs projets en même temps ?*

AN Oui mais quand je travaille, je travaille sur un seul. Maintenant ce sont les scénarios. Depuis deux ans je n'ai plus touché le roman. Je ne lui ai donné ni à manger ni à boire.

TDR *Y a-t-il un message que vous voulez transmettre dans vos livres ?*

AN Qu'on me lise pour mieux connaître le Sénégal. Le Sénégal vrai, le Sénégal normal, qui fait que c'est un pays agréable à vivre et un pays très intéressant. J'espère qu'un jour mes livres seront traduits en américain.

TDR *Vous vous sentez 100 % sénégalais ?*

AN Oui, et je ne comprends pas les gosses qui veulent émigrer, je ne comprends pas.

TDR *Auriez-vous un conseil à donner à quelqu'un qui voudrait devenir écrivain ?*

---

14 El Hadj Malick Sy (1855-1922) a consacré son action à la propagation du tija-nisme dans les centres urbains en construisant des mosquées et des *daara* (écoles coraniques). En tant que marabout, il choisit Tivaouane comme domicile. Son enseignement est aussi pacifiste.

15 Le chapelet, qui permet de compter lors de la récitation des formules et prières, est partie intégrante du rituel tijane, mais certains adeptes ne l'utilisent pas.

AN Non, je ne peux pas donner de conseils et ne veux pas en donner parce que la manière dont je suis devenu écrivain, ça n'a pu arriver qu'à moi. Le seul conseil que je puisse donner est qu'il faut travailler, travailler durement. C'est un métier très contraignant. Sinon je n'ai pas de conseils à donner. Ce serait de la prétention.



## LE ROMAN POLICIER D'AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE (BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE)

### **ANANISSOH (Théo) (1962-....) – Togo / Allemagne**

- ♦ *Un reptile par habitant*. Roman. [Paris] : Gallimard, coll. Continents noirs, 2006, 105 p.
- ♦ *Lisahohé*. Roman. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2004, 135 p.

### **BOLYA Baenga (1957-2010) – RD Congo / France**

- ♦ *La Polyandre*. Roman. Paris : Le Serpent à plumes, coll. Serpent noir, 1998, 233 p.
- ♦ *Les Cocus posthumes*. Roman. Paris : Le Serpent à plumes, coll. Serpent noir, 2001, 217 p.

### **COUAO-ZOTTI (Florent) (1964-...) – Bénin**

- ♦ *Si la cour du mouton est sale, ce n'est pas au porc de le dire*. Monaco-[Paris] : Le Serpent à plumes, coll. Serpent noir, 2010, 202 p. [à la couverture : « roman noir »]

### **DESPREEZ (Louis-Ferdinand) (1955-...) – Afrique du Sud**

- ♦ *La Mémoire courte*. Paris : Phébus, coll. Rayon noir, 2006, 213 p. ; coll. Points P1834 policier, 2008, 254 p.
- ♦ *Le Noir qui marche à pied*. Paris : Phébus, 2008, 221 p. ; coll. Points. 2172 Policier / Une enquête de l'inspecteur Zondi, 2009, 219 p.

### **DIALLO (Aïda Mady) – Mali**

- ♦ *Kouty, mémoire de sang*. Paris : Gallimard, coll. Série noire n°2641, 2002, 164 p.
- ♦ « Dandara », dans LE BRIS (M.), éd., *Étonnants voyageurs. Nouvelles voix d'Afrique*. Anthologie présentée par Michel Le Bris [Publié dans le cadre du Festival Étonnants Voyageurs, 21-25 février 2002, Bamako]. Paris : Hoëbeke, 2002, 279 p. ; p. 45-62.
- ♦ « Mali », dans *Aïda Mady Diallo, romancière*. Montreuil : Éd. de l'Œil, coll. Les carnets de la création Mali, 2003, 23 p., ill.

### **DIKOLO (Jean-Pierre) – Cameroun**

- ♦ *Athlètes à abattre. Une aventure de Scorpion l'Africain*. Paris : A.B.C. (Afrique Biblio Club), coll. Les Archives secrètes du B.S.I., n°3, 1976, 119 p.
- ♦ *Machines à découper. Une aventure de Scorpion l'Africain*. Paris : A.B.C. (Afrique Biblio Club), coll. Les Archives secrètes du B.S.I., n°6, 1976, 95 p.
- ♦ *Main blanche sur la ville. Une aventure de Scorpion l'Africain*. Paris : A.B.C. (Afrique Biblio Club), coll. Les Archives secrètes du B.S.I., n°5, 1976, 93 p.
- ♦ *Le Scorpion noir contre les tortionnaires rhodésiens. Une aventure de Scorpion*. Paris : A.B.C. (Afrique Biblio Club), coll. Les Archives secrètes du B.S.I., n°10, 1976, 103 p.

**EKUE AKOUA T. – Togo**

- ♦ *Le Crime de la rue des notables*. Lomé : NEA, 1989, 150 p.

**ESSOMBA (Jean-Roger) (1962-...) – Cameroun**

- ♦ *Le Paradis du Nord*. Paris : Présence Africaine, 1996, 167 p.

**EVINA ABOSSOLO (Calvin) – Cameroun**

- ♦ *Cameroun-Gabon. Le DASS monte à l'attaque*. Paris : L'Harmattan, coll. Polars noirs n°2, 1985, 199 p.

**GUEYE (Assé) (1949-...) – Sénégal**

- ♦ *No woman no cry*. Paris : L'Harmattan, coll. Polars noirs n°3, 1986, 215 p.

**KEITA (Modibo Soukalo) (1948-...) – Mali**

- ♦ *L'Archer bassari*. Paris : Karthala / ACCT, coll. Lettres du Sud, 1984, 198 p. ; Grand prix littéraire de l'Afrique noire 1985. Grand prix du Syndicat des journalistes et écrivains français ; *L'Archer bassari*. Roman. Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2001, 200 p.

**KHIUD (Sakanoko -) – Côte d'Ivoire**

- ♦ *Dans les griffes du Cartel*. Abidjan : NEI (Nouvelles Éditions Ivoiriennes), coll. Enigmas, 2002, 159 p.
- ♦ *Le Secret des Christianins*. Abidjan : NEI (Nouvelles Éditions Ivoiriennes), coll. Enigmas, 2002, 206 p.
- ♦ *Le Tueur du remblai*. Abidjan : NEI (Nouvelles Éditions Ivoiriennes), coll. Enigmas, 2002, 182 p.

**KONATÉ (Moussa) (1951-...) – Mali**

- ♦ *Le Commissaire Habib. L'Assassin du Banconi*. Bamako : Le Figuier, coll. Polar noir et rouge, 1998, 140 p.
- ♦ *Le Commissaire Habib. L'Honneur des Keita*. Bamako : Le Figuier, coll. Polar noir et rouge, 1998, 104 p.
- ♦ *L'Assassin du Banconi*. [Suivi de :] *L'Honneur des Keita*. Paris : Gallimard, coll. Les enquêtes du commissaire Habib / Série noire, n°2650, 2002, 299 p. [Reprise des deux précédents]
- ♦ *L'Empreinte du renard*. Paris : Fayard, coll. Fayard noir, 2006, 264 p. ; Paris : Fayard, coll. Points P1692 policier, 2007, 264 p.
- ♦ *La Malédiction du lamantin*. Paris : Fayard, coll. Les enquêtes du commissaire Habib, n°1 / Fayard noir, 2009, 212 p. ; Paris : Fayard, coll. Points P2321 policier, 2010, 187 p.

**KWASSI (Tété François) – Togo**

- ♦ *Lutte à mort*. Lomé : Nouvelles Éditions Africaines du Togo / Agence de la Francophonie, ACCT-BRAO, 1999, 179 p.

**MONGO BETI (1932-2001) – Cameroun / France**

- ♦ *Mystère en vrac sur la ville*. [Publié en feuilleton au Cameroun dans la revue] *Le Messager* ; rééd. : *Trop de soleil tue l'amour*. Roman. Paris : Julliard, 1999, 239 p. ; Paris : Pocket, coll. Pocket 10967, 2001, 250 p.

- ♦ *Branle-bas en noir et blanc*. Roman. Paris : Julliard, 1999, 351 p. ; Paris : Pocket, coll. Pocket 11217, 2002, 351 p.

**MABANCKOU (Alain) (1966-...)** – France / République du Congo

- ♦ *African psycho*. Paris : Serpent à plumes, 2003, 190 p. ; Paris : Seuil, coll. Points P1419 roman, 2006, 219 p.

**MAD (Lucio) (1962 ?-2005)** – Sénégal

- ♦ *Les Trafiqueurs*. Roman. Paris : Gallimard, coll. La Noire, 1995, 242 p.
- ♦ *Paradis B*. Roman. Paris : Gallimard, coll. La Noire, 1998, 316 p.

**NDIAYE (Abdourahmane) (1956-...)** – Sénégal

- ♦ *Terreur en Casamance : les convoyeurs d'armes*. Paris : L'Harmattan, coll. Encres noires, n°124, 1994, 159 p.

**NDIONE (Abasse) (1946-...)** – Sénégal

- ♦ *La Vie en spirale*. Roman. Dakar : NEA, 1984, 175 p.
- ♦ *La Vie en spirale*, 2. Roman. Dakar : NEA, 1988, 150 p.
- ♦ *La Vie en spirale*. Paris : Gallimard, coll. Série noire 2485, 1998, 361 p. [Version revue des deux précédents] ; *La vida en espiral*. Trad. en espagnol par Dolors Gallart. Barcelona : Roca Editorial, 2010 ; *Vita a spirale*. Trad. en italien par Barbara Ferri. Roma : E/O edizioni, 2011.
- ♦ *Ramata*. Roman. Paris : Gallimard, coll. La Noire, 2000, 448 p. ; Paris : Gallimard, coll. Folio 520 Policier, 2008, 530 p. ; *Ramata*. Trad. en italien par Barbara Ferri. Roma : E/O, 2004 ; *Ramata*. Trad. en espagnol par Dolors Gallart. Barcelona : Roca Editorial, 2008 et 2009.

**N'DONGO (Mamadou Mahmoud) (1970-...)** – Sénégal

- ♦ *Bridge Road*. Roman. Monaco : Éd. du Rocher ; Paris : Le Serpent à plumes, coll. Fiction française, 2006, 165 p. ; Nouvelle édition. [Paris, Monaco] : Le Serpent à plumes, coll. Motifs, n°329, 2009, 167 p.

**NGOYE (Achille F.) (1944-...)** – République démocratique du Congo / France

- ♦ *Vinyle Rondelle ne fait pas le printemps / Hervé Prudon*. Paris : Gallimard, coll. Série noire, n°2418, 1996, 251 p.
- ♦ *Agence Black Mafoussa*. Paris : NRF / Gallimard, coll. Série noire, n°2413, 1996, 261 p.
- ♦ *Sorcellerie à bout portant*. Paris, NRF / Gallimard, coll. Série noire, n°2486, 1998, 252 p.
- ♦ *Yaba terminus*. Nouvelles. Paris : Le Serpent à plumes, coll. Serpent noir, n°9, 1999, 180 p.
- ♦ *Ballet noir à Château-rouge*. Paris : NRF / Gallimard, coll. Série noire, n°2618, 2001, 241 p.
- ♦ *Big Balé*. [Nouvelles]. Paris : Le Serpent à Plumes, coll. Serpent noir, 2001, 180 p.

**NJAMI (Simon) (1962-...)** – Cameroun / France

- ♦ *Cercueil & Cie*. Paris : Lieu commun, 1985, 254 p.

**NZAU (Antonio Junior)** – République démocratique du Congo

- ♦ *Traite au Zaïre*. Paris : L'Harmattan, coll. Polars noirs, n°1, 1984, 253 p.

- ♦ *Traite au Zaïre*. [2]. *Filière belge*. [Lille] : Éd. Carré d'or, 1988, 213 p.

**OTSIEMI (Janis) (1976-...) – Gabon**

- ♦ *Peau de balle*. Le Plessis-Robinson : Éd. du Polar, coll. Polar d'Afrique, 2007, 212 p.
- ♦ *La Vie est un sale boulot*. Paris : éd. Jigal Polar, 2009, 136 p.
- ♦ *La Faute à l'autre et autres nouvelles noires*. Paris : éd. Édilivre AParis, 2009, 106 p.
- ♦ *La Bouche qui mange ne parle pas*. Paris : éd. Jigal Polar, 2010, 160 p. ; rééd. : Jigal Polar / poche, 2012, 176 p.
- ♦ *Le Chasseur de lucioles*. Marseille : éd. Jigal Polar, 2012, 204 p. ; rééd. : Jigal Polar / poche, 2013, 214 p.
- ♦ *African tabloid*. Marseille : éd. Jigal Polar, 2013, 208 p.

**SIME (Abel) – Cameroun**

- ♦ *Le Passé composé du crime*. Paris-Montréal : L'Harmattan, coll. Encres noires, n°166, 1997, 129 p.

**SUNJATA (1971-....) – Guinée**

- ♦ *Kalachnikov blues*. Polar. La Roque d'Anthéron : Vents d'ailleurs, coll. Fragments polar, 2009, 122 p.

**TCHICAYA U Tam'si (1931-1988) – République du Congo**

- ♦ *Les Méduses ou les Orties de mer*. Roman. Paris : Albin Michel, 1982, 265 p.

**TITUS (Dominique) – Bénin**

- ♦ *Le Dossier de la marâtre*, in : *Daho-Express*, (Cotonou), 10 déc. 1970 - 7 jan. 1971.
- ♦ *Liquidez les témoins*, in : *Daho-Express*, (Cotonou), 19 mai-11 août 1970.
- ♦ *À vous de juger, Commissaire Tonnerre*, in : *Daho-Express*, (Cotonou), 10 juillet-25 août 1970.
- ♦ *La Vierge et le charlatan : une aventure du Commissaire Mamadou*, in : *Daho-Express*, (Cotonou), 30 sept 1972-11 août 1973.
- ♦ *Où est passée Fatimata ? Une enquête de Mamadou Sèssè : policiers contre féticheurs*. Cotonou : La Nôtre, 1991, 231 p. [Texte remanié de *La Vierge et le charlatan*].
- ♦ *La Fille vierge. Une enquête de El Adj Mamadou Sèssè*. Deuxième édition. Cotonou : La Nôtre, 2003, nouv. éd., 262 p.



## LES AUTEURS

**Bernard DE MEYER** est professeur associé à l'Université du KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, Afrique du Sud. Spécialiste de la littérature africaine d'expression française, il a co-édité avec Neil ten Kortenaar *The Changing Face of African literature / Les nouveaux visages de la littérature africaine* en 2009. Il est l'auteur d'articles récents sur Bessora, Calixthe Beyala, Aïda Mady Diallo, Yambo Ouloguem et sur l'œuvre critique de Patrice Nganang.

**Sylvère MBONDOBARI** enseigne littérature générale et comparée à l'Université Omar Bongo (Libreville/Gabon). Ancien boursier de la Fondation Alexander von Humboldt (2007-2009). Professeur invité (DAAD) par la Chaire des cultures romanes et de la communication interculturelle de l'Université de la Sarre (Allemagne). Il a publié *Archäologie eines modernen Mythos. Albert Schweitzer Nachruhm in europäischen und afrikanischen Text- und Bildmedien*. Frankfurt/M., Bruxelles, New York : Peter Lang, coll. Études schweitzeriennes, 2003. En co-édition avec Steeve Renombo : *Création littéraires et artistiques au Gabon. Les savoirs à l'œuvre*. Libreville : Fondation Raponda Walker, 2009.

**Daniel DELAS**, Professeur émérite de sciences du langage à l'Université de Cergy-Pontoise, s'est spécialisé dans l'étude de la poétique des écrivains français et francophones. De Senghor et Césaire, il est passé à la phratrie congolaise (Tchicaya U Tam'si et Sony Labou Tansi) et, par une extension peu prévisible, aux écrits dits populaires, comme le polar africain. Dans l'idée que les voies des cultures nouvelles sont elles-mêmes peu prévisibles et que l'important est d'écouter la rumeur du monde.

**Pierre HALEN** enseigne la littérature générale et comparée à l'Université de Lorraine. S'intéresse notamment aux littératures francophones (Belgique),

coloniales et post-coloniales (Afrique centrale). Responsable de la revue *Études littéraires africaines*.

Voir : <http://www.univ-metz.fr/recherche/labos/ecritures/>

<http://univ-lorraine.academia.edu/PierreHALEN>

**Florian ALIX**, agrégé de Lettres Modernes, ancien élève de l'ENS Lyon, est doctorant, sous la direction de Romuald Fonkoua, à l'Université de Strasbourg où il a enseigné. Son travail porte sur l'essai postcolonial (É. Glissant, N. Gordimer, A. Khatibi, V.Y. Mudimbe, W. Soyinka). Il a publié plusieurs articles, sur F. Fanon, V.Y. Mudimbe, E.W. Said, D. Chraïbi, R. Boudjedra, A. Djemaï. Il est actuellement chargé de cours à l'université Paris IV.

**Susanne GEHRMANN**, après des études des lettres romanes et comparées à Bochum, Paris et Cologne, et un doctorat à l'université Bayreuth, est professeur junior de littératures africaines à l'université Humboldt de Berlin depuis 2002. Publications récentes : éd. avec H. Fischer-Tiné : *Empires and Boundaries. Rethinking Race, Class and Gender in Colonial Settings*. New York 2009 ; éd. avec V. Prüschenk : *Klang, Bild, Text. Intermedialität in afrikanischen Literaturen. Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*, n°17, 2009.

**J.-J. Rousseau TANDIA MOUAFU** est enseignant de stylistique française et d'analyse du discours à l'Université de Dschang au Cameroun. Il s'intéresse aux textes littéraires francophones dont il ambitionne de mettre en évidence la condition verbale. Ses recherches s'orientent également vers l'analyse des discours sociaux tels que le discours politique et d'information médiatique. Il a publié : « Héros césairien et identité discursive : ethos, logos, pathos », dans *Éthiopiennes*, n°74 (*Hommage à Aimé Césaire*), 2<sup>e</sup> sem. 2009, p. 59-75 ; « Jeu et enjeu du discours politique au Cameroun », dans *Argumentum*, n°5, Editura Fundatiei Academice AXIS, Romania, 2006, p. 79-92.

**Guilioh Merlain VOKENG NGNINTEDEM** est chercheur au Laboratoire Texte et Culture du département d'Études Africaines de l'Université de Dschang au Cameroun. Doctorant, ses recherches portent essentiellement sur l'in-

fluence de Chester Bomas Himes sur les écrivains de polar africain francophone. Il a publié : « Folie postcoloniale et polar d'Afrique francophone », *Francofonia*, (Cádiz), n°16, 2007, p. 143-159 ; « Mongo Beti : du roman au polar ou l'itinéraire d'une dynamique littéraire protéiforme », *Interculturel Francophonies*, n°13, juin-juillet 2008, p. 193-210 ; « Aimé Césaire : un saint laïc ou la canonisation d'un hérétique engagé », *Éthiopiennes*, n°70, 2<sup>e</sup> sem. 2009.

**Thorsten SCHÜLLER**, enseigne depuis 2003 littérature française à l'Université de Mayence. Ancien boursier du collège doctoral „Codierung von Gewalt im medialen Wandel“ à la Humboldt Universität Berlin (2002). Dernières publications : „*Wo ist Afrika? - Paratopische Ästhetik in der zeitgenössischen Romanliteratur des frankophonen Schwarzafrika* (Frankfurt, 2008) ; co-éditeur de *9/11 als kulturelle Zäsur* (Bielefeld 2009) et *Von Zäsuren und Ereignissen. Historische Einschnitte und ihre mediale Verarbeitung* (Bielefeld 2010).

**Katja MEINTEL** a fait des études de romanistique, d'ethnologie et de germanistique à l'Université de Fribourg en Brisgau (Allemagne). En 2008, elle a publié sa thèse de doctorat (*Im Auge des Gesetzes*, Shaker Verlag), qui porte sur la légitimation de la violence dans le roman policier francophone d'Afrique subsaharienne. Tout en continuant à écrire des articles scientifiques et de critique littéraire, elle travaille comme traductrice. Elle a notamment traduit des auteurs comme Abdourahman A. Waberi, Hubert Haddad, Patrick Pécherot, Bessa Myftiu et Brigitte Kuthy-Salvi.

**Karen FERREIRA-MEYERS** enseigne la littérature francophone, la didactique de l'enseignement du français, de la langue française et la linguistique à l'Université du Swaziland. Elle dirige également le département de Langues modernes (français et portugais). Elle a publié plusieurs articles sur le polar africain, francophone, anglophone et lusophone. Elle prépare une thèse de doctorat sur l'autofiction féminine contemporaine. Publications récentes : « Myths and motifs in the construction of social and political identity in Swaziland : the lack of available data recognized », in *Proceedings of the National Conference OSSREA*, Vilakati (N.), Nkosi (J.) and Mathew (R.), eds., 2009, p. 71-79 ; « Maigret en Afrique Le genre policier dans la littéra-

ture africaine contemporaine », in De Meyer (B.) & Ten Kortenaar (N.), *The Changing Face of African Literature / Les nouveaux visages de la littérature africaine*. Amsterdam/New York : Rodopi, coll. Cross/Cultures 104, 2009. XXII, 216 p. ; p. 43-60 ; « Topoi in Alain Mabanckou's œuvre : Witchcraft, Fables and Tradition, in Myth and science : The Representation of the Witchdoctor, Sage and Magician », in : *Literature, Arts, Science and Society, Conference Proceedings*, 2009, p. 49-56.

**Thérèse DE RAEDT** est *associate professor* de français dans le département de langues et littérature à l'université de Utah à Salt Lake City. Elle y enseigne principalement les cultures et littératures des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles, ainsi que les cultures et littératures francophones. Les thématiques qu'elle aborde dans ses cours sont la représentation de l'« autre » (envisagé au sens large) et le lien entre le visuel et le textuel. Ses publications peuvent être groupées en trois axes de recherche : les représentations de l'Africain dans la littérature et les arts plastiques en France jusqu'à l'abolition de l'esclavage, les lieux de villégiature envisagés comme de nouveaux espaces post-coloniaux, et les liens établis volontairement ou par la force entre les cultures francophones.



## TABLE DES MATIÈRES

Bernard DE MEYER & Sylvère MBONDOBARI	
Introduction .....	5
Daniel DELAS	
Le polar africain. Pour cartographier un continent .....	17
Sylvère MBONDOBARI & Bernard DE MEYER	
Polars d’Afrique noire francophone : influences et confluences.....	43
Pierre HALEN	
Des énigmes criminelles dans le contexte de l’ère coloniale finissante : une lecture policière de <i>La Termitière</i> de Daniel Gillès .....	61
Florian ALIX	
Le polar satirique postcolonial : Driss Chraïbi et Mongo Beti .....	81
Susanne GEHRMANN	
L’enquête comme quête du savoir. Les usages du roman policier chez Boubacar Boris Diop .....	105
J.-J. Rousseau TANDIA MOUAFOU	
Pour une sociopoétique des valeurs dans le polar d’Afrique francophone.....	127
Bernard DE MEYER & Guilioh Merlain VOKENG NGNINTEDEM	
Le polar d’Afrique francophone comme (ré)écriture de l’histoire. À propos des dernières œuvres de Mongo Beti .....	145
Sylvère MBONDOBARI	
Les lieux de l’immigration dans le roman policier africain postcolonial.....	157

Thorsten SCHÜLLER	
L'« africanisation » des genres (para-)littéraires.	
La déconstruction du roman policier chez Théo Ananissoh et Alain Mabanckou .....	179
Katia MEINTEL	
Le sorcier enquêteur : le roman policier et la magie en Afrique francophone .....	195
Karen FERREIRA-MEYERS	
Le roman policier africain et les arts de l'oralité en Afrique : deux mondes parallèles ? .....	217
Thérèse DE RAEDT	
Entretien avec Abasse Ndione .....	235
Le roman policier d'Afrique noire francophone (bibliographie succincte).....	251
Les auteurs .....	255