

Au-delà du non-lieu ? Réceptions de l'écotone urbain dans Tram 83 de Fiston Mwanza Mujila

Résumé : Dans la fiction, la ville africaine devenue mégapole est souvent décrite comme un monde en décomposition ; elle peut cependant se lire comme un écotone en effervescence, en admettant que son chaos soit transformé par le dire et le faire d'une esthétique permettant d'aller au-delà de ce qui est un *non-lieu*, selon la proposition de Marc Augé. Cette capacité de métamorphose est envisagée dans le roman *Tram 83* (2014) de Fiston Mwanza Mujila, tout en citant *La Danse du Vilain* (2020), dernier roman paru considéré ici comme la duplication du premier. Il s'agit de questionner de supposées formes de transmutation, stratégies d'écart entre ce que met en scène le scénario et l'expressivité formelle à l'œuvre. Cette esthétique, alors que son caractère « jouissif » a souvent été relevé par la presse et la critique, nous semble plutôt relever d'un mimétisme sans destinataire, ce qui, au final, compromet la possibilité d'y reconnaître l'existence d'un écotone novateur.

Mots clés : Non-lieu – réception – écotone – fiction – métamorphose – mimétisme – Fiston Mwanza Mujila

Dans son *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Patrice Nganang désigne l'espace urbain subsaharien comme le nœud focal du « roman de détrités », territoire en décomposition qui rend compte de la ville postcoloniale : « la cité africaine, héritage colonial ou précolonial, est bien un cheval fou. Même quand elle n'est pas encore chaotique, elle s'ouvre sur le chaos : son ventre appelle celui-ci dans une respiration malsaine »¹. L'héritage colonial convoqué dans ce propos combatif se réfère à une représentation polarisée des espaces, mettant à nu la séparation topographique et topologique d'un système de domination : les décors se pensaient par contrastes et chaque zone s'opposait à l'autre. Ce constat reste d'actualité, puisqu'il conditionne la relecture des strates urbaines :

Il en résulta une topographie urbaine singulière, que Mongo Beti captura si justement dans *Ville Cruelle* par cette formule : « Deux Tanga... deux mondes... deux destins » et dont Frantz Fanon conceptualisa les lignes de fracture dans *Les Damnés de la terre* en parlant de « ce monde compartimenté, ce monde coupé en deux ». L'on conviendra donc que la ville africaine présente une physionomie particulière, héritée de son histoire.²

Pourtant, dans les fictions du temps colonial et évoquant le temps colonial³, la contestation de cette séparation fondait déjà les intrigues dont les passages de « frontières »,

¹ Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Éditions Homnisphères, 2007, p. 263-264.

² Appel de colloque devenu appel à publication en novembre 2021 : « Échos des villes : espace et urbanité dans les littératures et le film africains francophones contemporains » (dir. Ramon Abelin Fonkoué & Marion Tricoire). Accessible en ligne : https://www.fabula.org/actualites/echos-des-villes-espace-et-urbanite-dans-les-litteratures-et-le-film-africains-francophones_98889.php (consulté le 10/10/2021).

³ Pensons par exemple à *Une vie de boy* (1956) de Ferdinand Oyono ou au chapitre « Au Vatican » dans *Les Bouts de bois de Dieu* (1960) de Sembène Ousmane, dont chaque partie porte le nom d'une ville. Le « fief

Christine Le Quellec Cottier, UNIL. **TEXT : pre-print**

les transgressions topographiques et symboliques tissaient des réseaux invisibles entre les zones. La tension narrative se nourrissait des mouvements illicites et dangereux entre les espaces : le chaos emplissait la strate ordonnée des zones de surface. Dans notre monde contemporain, ces compartiments délimitant des polarités n'existent plus et la ville africaine, devenue mégapole, fonctionne comme un organisme en perpétuel mouvement, les lieux de passage étant constants ; l'espace urbain secrète sa propre autonomie et la ville n'a plus à être représentée par rapport à une géographie alternative – monde rural – ou interdite – quartiers réservés. C'est d'ailleurs ainsi que le terme « afropolitanisme » d'Achille Mbembe peut aussi être compris, en tant que « processus de dispersion multiséculaire et d'immersion » ; une « esthétique de l'entrelacement », bref « un phénomène historique de la circulation des mondes que la critique politique et culturelle a tendance à passer sous silence »⁴, mouvance créative face à celle que Nganang considère comme destructrice. La représentation de la ville postcoloniale a souvent été discutée en mettant en perspective des volontés subversives et dénonciatrices d'une violence systémique, tant politique qu'économique⁵. La scénographie de ce type de récits, par la *monstration*, est un moyen de contrer l'anéantissement de l'être confronté au chaos et de le faire figurer au sein d'un univers qui constamment menace de l'engloutir : la démarche est perceptible autant dans les scénarios que dans les esthétiques élaborées, qualifiées de « respiration malsaine » par Nganang ; ces fictions urbaines construisent un univers délabré où les êtres qui survivent sont les laissés-pour-compte d'une société de violence, étatique et économique, les plaçant en marge de tout processus de renouvellement, d'une possibilité de devenir sujets de leur propre vie.

Ces espaces peuvent être associés à l'une des catégories de non-lieux proposés par Marc Augé, concept qu'il définit a contrario du lieu anthropologique :

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont

des Blancs » est aussi un topos dans *Les Ecailles du ciel* (1986) de Tierno Monénembo. Quant à Ken Bugul, avec *Rue Félix-Faure* (2005), elle crée un effet de miroir entre ce qui était le quartier des colons à Dakar désormais occupé par des Sénégalais fortunés reproduisant une ségrégation non plus de « race » mais de classe.

⁴ Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 227.

⁵ Sur ce sujet, voir : Xavier Garnier, « Écrire les villes africaines postcoloniales », *Versants*, 60, 2013, pp. 13-25 et, par exemple, Gervais Désiré Yamb, « (D)écrire les maux de la ville entre visibilité et invisibilité : de l'esthétique moderne à la poétique postcoloniale. Une étude par regards croisés », dans Servanne Woodward (éd.), *Le Monde français du dix-huitième siècle*, 6, 2001. En ligne : <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/mfds-ecfw/article/view/14113> (consulté le 10/10/2021).

Christine Le Quellec Cottier, UNIL. **TEXT : pre-print**

pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique.⁶

Ces non-lieux ont pour points de convergence l'anonymat, la non-communication et l'absence d'historicité ; Augé illustre ce postulat en prenant pour exemples les espaces technicistes significatifs d'une hyper-modernité – aéroports ou centres commerciaux –, mais il y associe les espaces dégradés du monde globalisé, tels les ghettos, favelas ou camps humanitaires⁷. Là aussi, l'effacement identitaire, l'insignifiance sociale et politique, la décomposition sont les seules traces d'une humanité méprisée par des systèmes autosuffisants. Qu'ils soient anthropologiques ou esthétiques, ces repères rendent compte d'un univers en décomposition, métaphore d'un délabrement globalisé.

Cependant, si l'on admet que la ville africaine contemporaine est un écotone, il faut prendre en considération le fait que celui-ci postule un renouvellement, justement parce que des zones sont en tension⁸ :

A 'cultural ecotone' can thus be understood as an interstice or interval, an alternative 'Third Space' that generates oppositions, clashes, and other frictions, but also promotes cultural mixing, renewal and diversity, the emergence of a new 'composite entities/identities', hybrid alterities.⁹

Ainsi, si les confrontations rendent possibles les alternatives en tant que zone de mixage, d'amalgame et de superposition, il s'agit d'interroger les fictions en ayant à l'esprit cet entrelacement comme espace mobile de transformation. Les aires de contact ont des formes multiples, mais impliquent de fait un lieu de métamorphose, puisque l'écotone est une bande de turbulence où se joue la capacité d'un transport, d'une nouveauté, sans doute d'un recyclage. Ce postulat nous permet de penser que les non-lieux mis en scène seraient annulés grâce à la création d'un écotone articulant scénario et esthétique, permettant une

⁶ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100.

⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁸ Cette mobilité des espaces convoque les mondes globalisés tels que les a envisagés A. Appadurai grâce à l'étude de flux, identifiés selon cinq catégories (*Après le colonialisme. Les Conséquences culturelles de la globalisation*, trad. F. Bouillot, Paris, Payot, 2015). Tout en reconnaissant la pertinence de ces typologies (*ethnoscapes*, *médiascapes*, *technoscapes*, *financescapes* et *idéoscapes*), nous ne les utiliserons pas pour notre approche de l'écotone urbain, pensé comme une modalité de « sortie » du non-lieu.

⁹ Markus Arnold, Corinne Duboin et Judith Misrahi-Barak, « Introduction », dans *Borders, Ecotones, and the Indian Ocean. Cultural and Literary Perspectives*, Montpellier, PULM, 2020, p. 13. Leur texte précise en note les références lexicales à H.K. Bhabha et Édouard Glissant.

métamorphose que le lecteur serait à même de saisir, de façon diversifiée, puisque comme le précise Marc Augé, il n'y a pas de frontière identifiée et fixe entre lieu et non-lieu :

[Le non-lieu] n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ; les « ruses millénaires » de « l'invention du quotidien » et des « arts de faire », dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies. Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes [...]¹⁰

En tenant compte de cette mouvance, notre titre interroge la possibilité d'une métamorphose à partir du chaos urbain initial, portée par une esthétique du renouvellement. Au sein de l'écotone urbain, cette option transfigurative convertirait la « littérature du détritrus » en une littérature qui offre une alternative, une complétude expressive qui pourrait être associée à ce dont parle Alexandre Gefen dans son essai *Réparer le monde* :

Sauver, guérir ou du moins faire du bien, tels sont les mots d'ordre, souvent explicites, placés au cœur des projets littéraires contemporains. Refusant de devenir un jeu postmoderne ou une simple dilection d'arrière-garde, la littérature française d'aujourd'hui a l'ambition de prendre soin du moi, mais aussi des individus fragiles, des oubliés de la grande histoire, des communautés ravagées et de nos démocraties inquiètes.¹¹

Cette intentionnalité confie une mission à la littérature et renvoie, bien sûr, à des formes d'engagement, toujours discutées dans notre temps contemporain¹² ; elle implique un contact entre le texte et son lecteur, effet qu'il vaut la peine d'interroger. En effet, l'on conviendra que mettre en scène la dégradation pour la contester n'est pas nouveau – pensons aux expériences avant-gardistes, en remontant jusqu'au début du XX^e siècle – et cela suggère un processus cathartique ayant une fonction de contestation, transformation rendue possible grâce à une créativité formelle qui aurait pour but de récuser un mimétisme réaliste.

Sur les pages qui suivent, il s'agira d'interroger l'écotone urbain dans le roman *Tram 83* (2014), de Fiston Mwanza Mujila, écrivain congolais vivant en Autriche, tout en prenant en compte son roman *La Danse du Vilain* (2020)¹³, appartenant selon nous à la même veine esthétique ; ce recyclage nous permettra de conforter l'analyse proposée. Ces récits, au succès tant critique que public, nous semblent significatifs d'une démarche qui vise, pour le lecteur implicite, un

¹⁰ Augé, *op. cit.*, p. 101.

¹¹ Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017, p. 12).

¹² Sur le sujet, voir le riche volume de Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2016.

¹³ *Tram 83*, Paris, Métailié, 2014 et *La Danse du Vilain*, Paris, Métailié, 2020.

Christine Le Quellec Cottier, UNIL. **TEXT : pre-print**

renouvellement de l'expérience esthétique, ce que l'accueil de la presse a cautionné en répétant à foison l'adjectif « jouissif » pour nommer l'effet de lecture ressenti. Notre propos va cependant questionner cette relation au lecteur, en considérant que l'usage d'un tel qualificatif suggère la métamorphose des *détritus* – pour reprendre le mot de Nganang – en représentation valorisée, assurant la satiété et le contentement. Ce renversement postule que l'articulation entre le scénario et la poétique – figurant d'un côté le chaos et de l'autre sa conversion grâce à une esthétique ici marquée par une rythmique, une profusion sémantique et polyphonique – aboutit à un renouvellement et serait donc une sortie du non-lieu. Cette saisie du texte, positive et engageante, reste à notre avis cependant en suspens, et le recyclage de motifs par l'esthétique y forme un lieu commun, ce que nos analyses vont questionner. Si les textes proposent effectivement une « poétique des bas-fonds »¹⁴, celle-ci ne permet pas une circulation entre les mondes – significative de la métamorphose – et duplique le motif de la marginalité sans proposer une alternative qui serait à considérer par le lecteur comme un ailleurs à partager. Le texte – par ses personnages et leur expressivité – tourne sur lui-même, sans créer de *catharsis*, ni d'*appropriation créative*, ni de *nouvelle vision du monde*, pour reprendre les catégories de l'« effet-personnage »¹⁵, selon Vincent Jouve, questionnant la communication installée entre un texte et son instance réceptrice. Plutôt que métamorphose, processus de transformation, le destinataire est face à une duplication, car l'esthétique proposée colle au monde capté par scènes et fulgurances, recyclant les motifs sans déployer la capacité de sortie du non-lieu, par transformation de la représentation.

Dans les deux romans cités, l'écotone urbain africain entre en écho avec « l'égaré de la vision, l'inconnu de la direction », « l'imaginaire crépusculaire » entrevus par Nganang¹⁶. *Tram 83* ne scénarise pas un moyen de locomotion, mais immerge son lecteur dans un bar qui porte ce nom, d'où s'organise la vie d'une multitude de personnages en transit de leur propre vie : éclopés, prostituées, SDF, malfrats et autres de la « Ville-Pays » s'y côtoient, entrant et sortant, mais dépendant de cette « zone » près de la mine « de l'Espérance », parce que l'espace plus large de la ville ne fait pas sens, n'existe pas concrètement, ne leur apporte rien. Le bar est d'ailleurs considéré comme la « capitale »

¹⁴ Selon le titre de l'article de Céline Gahungu : « Poétiques des bas-fonds : Fiston Mwanza Mujila et Sinzo Aansa », dans Lise Gauvin, Romuald Fonkouda, Florian Alix (éds), *Penser le roman contemporain*, Montréal, PUM, 2020, pp. 58-67.

¹⁵ Vincent Jouve, *L'Effet-Personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, p. 239-241. Jouve associe sa réflexion concernant l'implication du lecteur aux propositions de Jauss sur l'expérience esthétique (voir notre note 27).

¹⁶ Nganang, *op. cit.*, p. 263 et 264.

Christine Le Quellec Cottier, UNIL. **TEXT : pre-print**

de la Ville-Pays (T, 22) et la « ville-pays se déversait dans le Tram » (T, 169)¹⁷. Dans *La Danse du Vilain*, une série de personnages s'active autour d'une mine en Angola, venant ou partant du Congo, d'où se font entendre des voix du passé, du présent et du futur : ce « trou » aspire le devenir de chacun, permet de remonter le temps grâce à la mémoire multiséculaire d'un personnage... (la Madone Tshiamuena) et conditionne le moment vécu de tous ceux qui tentent de s'y associer, en y travaillant avant d'en repartir s'ils ont échappé à la mort. C'est ce qu'expérimente le protagoniste ? Sanza, désormais garçon des rues passé au service d'un Monsieur Guillaume digne des pires *barbouzes*. Comme dans *Tram*, entre Lubumbashi et l'Angola, la mine, le trou noir, est un aimant d'où des voix dédoublées tentent de se faire entendre – de laisser une trace – alors que leur écho est enseveli.

Les intrigues, dénonciatrices d'une exploitation capitaliste destructrice, mettent en scène de façon contrastée une vie profuse, sans bornes et semblant s'auto-générer grâce à un mouvement perpétuel qui touche autant les protagonistes que la construction narrative les faisant exister. Par ce rythme démultiplié, la prose concrétise une énergie de contraste face au non-lieu. Dans *Tram 83*, les deux protagonistes, Lucien et Requiem, forment un Janus dont la voix dédoublée fonde l'instabilité énonciatrice du récit, accentuée par un narrateur insaisissable : « Requiem n'était-il pas en définitive la doublure de Lucien ? Séparés, à des milliers de kilomètres l'un de l'autre, [...] comment arrivaient-ils à vivre sous le même toit ? » (T, 148).

Leur identification importe peu et la juxtaposition des voix vérifie un manque de densité référentielle maintenant le lecteur à distance, n'invitant pas à l'investissement affectif. Requiem, vend et revend de tout, l'autre – Lucien – tente d'écrire un livre, qui n'est d'autre que le récit que le lecteur a entre les mains¹⁸, *Tram 83*. En effet, la mise en abyme de l'action est constante, appuyée par des commentaires méta-discursifs qui accentuent le caractère auto-réflexif du scénario : « Il se sentait coupable de trafiquer l'histoire. Jusqu'où va l'imaginaire d'un écrivain qui part de faits réels pour fabriquer un univers où se côtoient le vrai et le faux ? De quel droit triche-t-on avec la mémoire ? » (T, 82).

L'« histoire » est autant l'intrigue à laquelle Lucien tente de donner corps, depuis le bar et les vapeurs d'alcool, que celle d'un passé de violence dont l'aboutissement est aussi le bar : les temporalités se superposent, comme les voix et les mots. La difficulté de

¹⁷ Désormais, nous abrégeons les références des citations aux deux romans par T et D suivis du numéro de page, entre parenthèses.

¹⁸ Selon cette déclaration du narrateur : « Par intermittence, il sortait de sa sacoche un calepin. Écrivait le Tram 83 et ses filles aux seins élastiques. » (T, 24)

Christine Le Quellec Cottier, UNIL. **TEXT : pre-print**

l'élaboration du texte, formulée par Lucien, est dédoublée au terme du récit par une métaphore qui cautionne son impossibilité, recyclage imagé de ce que le texte a produit :

– Littérature-locomotive ou littérature-train [...] ou littérature-lignes de fer, mon écriture accuse des parentés avec les chemins de fer qui partent de la gare qui se résume à une construction métallique inachevée, démolie par les obus, des rails et des locomotives qui ramènent à la mémoire la ligne de chemin de fer construite par Stanley. [...] je me rends compte que je cherche désespérément dans mes phrases les souffles de vie qu'ont ces trains-là, les trains d'ici [...] J'ai cherché l'homme, j'ai trouvé le train. (Rires). (T, 145 & 146)

En ouverture du récit, le train et sa gare – espace concret délabré, fréquenté par les protagonistes – sont des métaphores du cheminement chaotique qui débute, alors qu'en conclusion, quand la fuite de l'espace du Tram est inéluctable, s'impose l'explicitation de ce choix. Stable, « la littérature-locomotive ou littérature-train » (T, 145) incarne une modalité de transport où chaque élément roule sur des rails parallèles, dans des wagons successifs, attachés les uns aux autres, en direction de stations qui témoignent de leur progression, sans accident provoqué par un chevauchement des roues ou des rails. Or, cette littérature-train associée à la linéarité et la causalité est un leurre, car elle ne peut rendre compte d'un monde en perdition, le fameux « cheval fou » de Nganang. Et si cette littérature existe encore, mieux vaut en « rire[s] », pour renvoyer à cette réaction indiquée entre parenthèses à la fin du passage. Écrire ne peut, en fait, qu'aboutir à un recyclage, dans le cas présent à une destruction de ce qui avait une forme.

Le texte, écrit/conçu/élaboré par son protagoniste Lucien dont le carnet de notes a été déchiré (T, 130), rend compte d'une impasse qu'il ne convertit pas : l'écotone esthétique s'avère un redoublement du délabrement déjà mon(s)tré. Il n'y aurait pas, dès lors, de sortie du non-lieu, car dans le récit ne sont pas créées une combinatoire des contraires ou une paradoxale transformation, mais une duplication pesante, une « reprise » autotélique que les 80 énumérations successives du mot « lugubre » (T, 173) confortent. Le recyclage des « formes anciennes » s'avère un *work in progress* : l'expérience du Tram ne peut être un récit, alors le texte – tout en maintenant l'apparence du codex – tente d'inventer une expressivité-performance qui déjoue la linéarité au profit d'une sorte de tabularité¹⁹, tel un regard mobile posé sur un tableau. La

¹⁹ « Un ouvrage est donc dit tabulaire quand il permet le déploiement dans l'espace et la mise en évidence simultanée de divers éléments susceptibles d'aider le lecteur à en identifier les articulations et à trouver aussi rapidement que possible les informations qui l'intéressent ». Voir : Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte, 1999,

Christine Le Quellec Cottier, UNIL. **TEXT : pre-print**

stratégie est repérable à la perte des repères énonciatifs²⁰ pour créer un effet choral auquel se greffent des dialogues intercalés et des phrases oralisées qui convoquent d'autres techniques expressives, par exemple la juxtaposition cinématographique :

- Vous avez l'heure ?
Dehors, creuseurs, imprécations, hymnes de la Deuxième République, chronique d'un conflit de leadership. Il reprit presque de force son texte dans les mains de Malingeau.
- Je vais réduire les personnages, gare à toi si...
- Écoute Lucien, entre temps, fais-moi une nouvelle, sept mille signes sur les ambitions du Général dissident.
- Monsieur désire une compagnie...
- Pourquoi le Général dissident et pas les rails ou même les mines ?
- Pourboire... (T, 98)

Cette hybridation est renforcée par des instantanés visuels provoquant des effets de parallélisme dont la réception impose un registre cacophonique :

- Tes seins étanchent ma soif...
- Monsieur...
- Une séance de massage revient à combien ?
La fille énonça un chiffre.
- Tu sais que la bourse de Tokyo est en chute libre ?
Elle le tint par les poignets...
- Bénéfice égale prix de vente plus prix d'achat moins l'emballage... (T, 16)

La remise en cause de la progression narrative est accentuée par l'usage de l'emphase et l'exagération, avec des répétitions et des scansions fabriquant des arrêts sur images, celles poétiques des nuits par exemple : « Elles grouillent de populace. Elles obstruent la conscience et accumulent la névrose. Elles emballent à faire confondre une paillasse avec une horloge. Elles viennent du cœur, improvisent, facilitent de multiples accords de partenariats entre corps étrangers » (T, 40).

La parataxe et les énumérations, telles des refrains sur des pages entières (T, 33 et 77) finalisent l'impossible progression d'une intrigue que *La Danse du Vilain* reprend à son compte en optant pour la juxtaposition de scènes, dont la potentielle logique – temporelle ou spatiale – ne dépend que de la bienveillance du lecteur, comme c'est constaté avec justesse dans une récente critique du texte :

p. 65. En ligne : <https://www.cairn.info/du-papyrus-a-l-hypertexte--9782707131355-page-51.htm> (consulté le 10/02/2022).

²⁰ Le narrateur prend en charge l'évocation de Lucien à la troisième personne en usant des temps du passé, mais le personnage s'exprime aussi en « je » et en « nous », avant d'être interpellé en « tu » par une voix off (voir les pages : T, 100, 102, 175).

La colle, l'alcool et la violence – les ingrédients qui marchaient si bien pour *Tram 83* ne suffisent plus. [...] Le morcellement du récit est tellement poussé que le texte ressemble à un assemblage de plusieurs pièces de théâtre. L'auteur a-t-il perdu un pari et la dette est-elle le défi de composer un roman conjuguant Rilke à Papa Wemba et l'Angola au Japon ?²¹

Dans ce roman se cumulent aussi, selon l'humeur des uns et des autres, les altercations ou échanges, qu'il s'agisse de discuter de la Danse du Vilain et de sa durée (D, 105), de la capacité de composer des personnages qui n'ont pas « la même expérience mémorielle que soi » (D, 210), ou carrément d'un avis sans compromis sur le premier cinéma d'Afrique :

Il abhorrait le cinéma africain de l'époque :

– C'est du théâtre, criait-il, même s'embrasser, ils ne veulent pas, c'est lent à chier, des paysages de plaine et de forêt alors que nous sommes dans le Katanga au XX^e siècle, encore des chèvres et des gibiers et des gens qui boivent dans laalebasse alors que nous avons connu la Sécession et même deux guerres dans le Katanga. Le cinéma africain c'est de l'arnaque. On veut la réalité, les mines, la colle, la Danse du Vilain ! (D, 78)

Le ton provocateur, alliant humour et ironie, force la mise à distance d'un décor aussi ravagé que celui de *Tram 83*. La littérature-locomotive est digne d'un vieux film africain et les protagonistes, y compris ceux qui sont censés écrire, sont vains : « Il est des villes qui n'ont pas besoin de littérature, elles sont littérature [...] La Ville-Pays, elle vibrait de littérature. Elle s'écrivait » (T, 96). La vibration semble une tentative d'auto-engendrement qui ne prend ni forme ni sens : le devenir est impossible, ce que Requiem a bien compris : « La tragédie est déjà écrite, on préface » (T, 108).

Cette conviction d'une impasse – formulée par le texte – reste l'écueil majeur du récit et sa dynamique interne n'offre pas d'alternative, malgré sa frénésie lexicale, vocale et rythmique. L'écotone narratif ne « répare pas le monde » grâce à une forme qui provoquerait une métamorphose pour contrer la dépossession du non-lieu, mais au contraire cet effet est redoublé, sans cesse accentué par des choix narratifs qui miment le scénario. La « Ville-pays » est *un cirque, un théâtre* (T, 15) avec ses comédiens, caméléons qui changent de statut et d'identités en fonction des nécessités, du mouvement au sein de l'« écosystème » : « Le Tram 83 gardait sa splendeur de nuit bâclée. Il restait le même, hier, aujourd'hui et après-demain. [...] Les hommes entraient et ressortaient heureux comme jamais » (T, 79). *Le*

²¹ Emmanuel Buettler, « Compte rendu : La Danse congolaise au bord du gouffre », *Newsletter 2*, Société suisse d'études africaines, 2021, p. 35.

Christine Le Quellec Cottier, UNIL. **TEXT : pre-print**

même traverse le temps, mais ni l'espace ni la chronologie ne s'incarnent ; les êtres ne vont pas vers un au-delà, ils sont *bloqués* dans un mouvement répétitif (entraient-sortaient) qui dit et « contredit ». En effet, il vaut la peine de lire la formule « heureux comme jamais » au pied de la lettre, car dans cet univers, le comparant (« jamais ») est un vide, une impossibilité : la prose duplique le sens, elle fonctionne comme un miroir sans tain qui ne s'adresse à personne d'autre qu'à elle-même.

Tram 83 affirme – comme *La Danse du Vilain* – l'impossibilité du récit²² en usant d'une stratégie pensée comme une transformation de l'expérience esthétique, puisque le lecteur a toujours sous les yeux un texte. En visant le dépassement des *formes anciennes*, celles de la « littérature-locomotive », pour les recycler, la narration met en pratique les notions de copiage, recyclage et sérialité²³, triade que les arts plastiques et visuels revendiquent depuis des décennies en prenant le contre-pied de ce qui a défini la valeur esthétique durant des siècles en Occident²⁴. Dans le roman, le recyclage s'effectue par le redoublement du dit par le faire, ce que Céline Gahungu salue comme un « coup de force » pour un « lecteur jouisseur »²⁵, en considérant que *Tram 83* offre « le dire et le lire simultanément, proposant comme les arts scéniques des effets de didascalies et de double énonciation »²⁶. La « fantaisie » proposée, selon le mot de l'auteur²⁷, n'explore pas un au-delà du non-lieu par une métamorphose formelle, bien que sa stratégie ne soit pas celle d'un mimétisme réaliste. La duplication des effets de décomposition est peut-être un geste expressif, mais elle se lit d'abord comme un redoublement pesant.

Dès lors, on peut admettre que l'écotone constitué équivaut à *un mixage des décompositions*, celle d'un univers dégradé et celle d'une narration qui ne peut plus se satisfaire d'une progression « normée » impliquant la succession propre au récit, ce qui n'est en soi pas neuf. Nous voilà donc ramené aux analyses menées sur la ville africaine postcoloniale, sans que le postulat d'une sortie du non-lieu soit vérifié. La duplication du dire et du faire ne permet pas d'aller au-delà de l'espace investi par les dégradés et négligés

²² Lors d'une présentation de son roman, l'auteur précise qu'il est « impossible de parler du Congo, [mais qu'il faut] en saisir les soubresauts » : « Fiston Mwanza Mujila nous parle de *Tram 83* ». En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=si7Z-Zb-gxA> (consulté le 10/02/2020).

²³ Voir Jan Klucinkas, et Walter Moser, « Introduction : L'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel », dans *Esthétique et recyclages culturels*, Ottawa, UPO, 2004, p. 18.

²⁴ *Ibid.* Ces trois repères axiologiques étaient la nouveauté, l'originalité et l'authenticité.

²⁵ Céline Gahungu, art. cit., p. 64.

²⁶ *Idem*, p. 66

²⁷ « Présentation de *Tram 83* par F. M. Mujila, à l'occasion de la sélection du Roman des étudiants (2015) ». En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=peELsSMRVUY> (consulté le 10/02/2022).

Christine Le Quellec Cottier, UNIL. **TEXT : pre-print**

du monde globalisé. La narration de Lucien dévoile « la Ville-Pays [qui] appartient aux territoires ayant déjà franchi le cap des souffrances intérieures » (T, 42) ; chaque espace et chaque personnage a conscience que le mouvement au sein de cette zone de friction – ville-pays, bar, mine, quartiers huppés inaccessibles – ne permet pas de véritable déplacement, écart ou renouveau. Et il s'avère difficile d'aller au-delà du non-lieu quand la narration affirme à propos des nantis de la Ville-Pays : « ceux qui construisent ce beau monde cassé » (T, 18). L'oxymore synthétise selon nous la duplication formelle et thématique qui caractérise l'ensemble du récit.

Les deux personnages principaux de *Tram 83*, Requier et Lucien, cherchent à fuir de la zone du Tram après diverses complications, mais rien n'est dit de leur échappée ; celle-ci ne peut être contée et les protagonistes n'existent pas hors du non-lieu. Cette impasse qui s'affirme autant dans le parcours des personnages que celui de la prose qui les fait exister permet de douter de l'interaction positive entre le texte et son lecteur implicite, resté lui aussi bloqué dans un espace dégradé – le non-lieu, en ouverture et en clôture du récit. La zone de tension entre ces deux bornes textuelles – *incipit* et *excipit* – est un écotone littéraire dont la capacité de renouvellement et d'hybridation reste bien maigre. Surjouant le scénario de la décomposition, le calepin de Lucien – annoncé perdu – est un avatar qui mime le monde, sans y chercher une alternative jugée vaine ou impossible, sans accorder non plus une place à son destinataire, le lecteur, ce qui ampute largement ce que Jauss nomme « l'expérience de l'art »²⁸. Cette impasse de sens et de communication scénarisée par le récit rend caduque le potentiel de métamorphose attribué à l'écotone, puisque selon notre mise en perspective de l'intrigue et de sa narration, le mimétisme à l'œuvre – tout en échappant au réalisme descriptif – reconduit le chaos, sans au-delà. *Tram 83* intègre donc la catégorie de Nganang placée sous le signe des *détritus*, mais, à notre avis, s'éloigne de ce que Remi Astruc propose comme caractéristique du grotesque contemporain, repérable selon ses propositions à divers effets²⁹ qui permettent :

²⁸ La pensée de Jauss, associant esthétique et horizon d'attente, est discutée par Isabelle Kalinowski dans « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale* 8, 1997, [en ligne] : « L'expérience de l'art [implique l'] activité de production, de réception et de communication ».

²⁹ Il cite par exemple le mélange d'éléments contradictoires, la confrontation à l'absurde d'un temps postcolonial, le dépassement des contradictions. Voir : « Du grotesque dans les littératures africaines », dans Rémi Astruc et Pierre Halen (éds.), *Le Grotesque en littérature africaine*, Metz, Université de Lorraine, coll. « Littératures des mondes contemporains », n° 7, 2012, p. 13.

Christine Le Quellec Cottier, UNIL. **TEXT : pre-print**

la résolution, visible dans son expression esthétique, d'un problème pratique et éthique insoluble dans l'ordre de la pensée [... L]e sens n'est pas donné dans le texte, mais est à chercher dans un a-venir : le sens n'est pas le monde altéré présenté dans l'œuvre.³⁰

La projection dans le futur envisagée par le critique se fonde sur une référentialité externe du texte, permettant la construction d'une alternative à ce qui est déjà connu. Notre démarche ne prend en compte que l'articulation d'une *forme* et d'un *fond* en questionnant son effet de lecture et surtout sa possibilité de se constituer en tant qu'écotone novateur dans l'instantané de sa réception ; ce que nous reconnaissons chez Mujila comme un mimétisme expressif ne peut fonctionner avec ce qu'Astruc définit comme « une forme souterraine de communication ». La redite, tel un bégaiement, n'est pas une résolution de problème, une « réparation », mais l'exhibition d'une impasse esthétique qui rend compte de voies encore à trouver. Les chaos du train-performance n'ont, bien sûr, pas à reproduire les rails parallèles de la « littérature-locomotive » mais, pour ses voyageurs-lecteurs, auraient à éviter les culs-de-sac afin que l'écotone se façonne sans duplication constante. Cela, les personnages du roman l'expérimentent sans cesse : « Ceux qui sortaient la nuit connaissaient l'intrigue, disons la prosodie des événements, la convulsions des circonstances, les lugubres processions vers l'inconnu » (T, 168). Ces esprits malins connaissent leur devenir. Désabusés, ils assistent au surgissement des calamités annoncées, sans surprise. Et le récit pratique de même : ici, la fiction ne « répare » pas le monde, ni ne propose une sortie du non-lieu en fabriquant un écotone esthétique contrant la représentation. *Tram 83*, pas plus que *La Danse du Vilain*, n'échappe au sentiment d'une performance qui, loin d'être « jouissive », reconduit le détraquement du monde en une déambulation qui finit par ressembler à une impasse esthétique.

Le constat dubitatif de notre lecture n'a pas touché la majorité des lecteurs et tant la presse que la critique ont salué les dynamiques créatives de *Tram 83*. Honoré de nombreux prix littéraires³¹, le roman a bénéficié d'une circulation internationale grâce à plusieurs traductions, avant de devenir une pièce de théâtre. Toujours à propos de *Tram 83 – La Danse du Vilain* ayant suscité moins d'écho médiatique – on a pu lire qu'il s'agit d'une « première tentative romanesque aux accents choraux qui est un franc-succès », d'une « suite de tableaux truculents et dégoulinants », ou encore que « le style est truculent, le livre jouissif,

³⁰ Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, Essai d'anthropologie littéraire, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 260.

³¹ Le site de l'éditeur Métailié en fait la liste : <https://editions-metailie.com/livre/tram-83/> (consulté le 10/10/2021).

Christine Le Quellec Cottier, UNIL. **TEXT : pre-print**

détonnant. *Tram 83* est un véritable festival d'écriture à l'africaine »³². Mais qu'est-ce donc qu'un « festival d'écriture à l'africaine » ? La formulation journalistique ne peut que perturber, renvoyant à une réception qui se satisfait de clichés et non à celle d'un lectorat exigeant, conscient d'un recyclage à l'œuvre. Un tel accueil du fait littéraire reconstruit les stéréotypes d'une africanité débridée digne des imaginaires coloniaux dont la musique et la danse étaient des piliers : de fait, les deux romans, par la musique du Tram 83 et la Danse du Vilain associée à une performance physique éprouvante, reconduisent ces topoï. Le premier roman proposé par Fiston Mwanza Mujila nous semble répondre à un air du temps en attente d'une performance narrative détachée de formes jugées figées et incapables de dire le monde dans toute sa diversité. Motivé par d'autres expressivités – principalement des références à la musique, à l'orchestration de jazz – et par sa volonté d'« aboyer les mots »³³, l'auteur tel un Flaubert postcolonial dans son gueuloir se veut *performeur* avec une « fantaisie » dont l'excentricité se dévoile, en fait, dans le trompe l'œil qu'elle fabrique : nulle métamorphose malgré une mise à distance du réalisme, mais saturation d'un dire qui – au vu de la disparition du calepin de Lucien – remet en cause sa propre possibilité d'existence, et donc toute exploration d'un au-delà du non-lieu.

Christine Le Quellec Cottier
Université de Lausanne

Bibliographie :

- Arnold, Markus, « Entre créolisation, Afropolitanisme et Afrotopia : résonances et lignes de partage entre trois 'stylistiques du monde' », *French Studies in Southern Africa*, n° 51-1, 2021, pp. 25-43.
- Arnold, Markus, Duboin, Corinne et Misrahi-Barak, Judith, « Introduction », dans *Borders, Ecotones, and the Indian Ocean. Cultural and Literary Perspectives*, Montpellier, PULM, 2020, pp. 9-28.
- Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle, Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- Astruc, Rémi, « Du grotesque dans les littératures africaines », dans Rémi Astruc et Pierre Halen (éds.), *Le Grotesque en littérature africaine*, Metz, Université de Lorraine, coll. « Littératures des mondes contemporains », n° 7, 2012, p. 5-19.

³² Il s'agit de commentaires disponibles, dans l'ordre, dans la revue *Les Libraires* (n° 86, 2015 : <https://revue.leslibraires.ca/les-libraires-craquent/litterature-etrangere/tram-83/>), sur le blog Babelio (<https://www.babelio.com/livres/Mwanza-Mujila-Tram-83/637134/critiques>) et dans le journal *Le Matin d'Algérie* (09.12.2014 : www.lematindz.net/news/15848-tram-83-de-fiston-mwanza-mujila.html), tous consultés le 10/10/2021.

³³ « Présentation de *Tram 83* par F. M. Mujila, à l'occasion de la sélection du Roman des étudiants (2015) », *op. cit.*

Christine Le Quellec Cottier, UNIL. **TEXT : pre-print**

- Augé, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Buettler, Emmanuel, « Compte rendu : La Danse congolaise au bord du gouffre », *Newsletter 2*, Société suisse d'études africaines, 2021, pp. 35-37.
- Gahungu, Céline, « Poétiques des bas-fonds : Fiston Mwanza Mujila et Sinzo Aansa », dans Lise Gauvin, Romuald Fonkoua, Florian Alix (éds), *Penser le roman contemporain*, Montréal, PUM, 2020, pp. 58-67.
- Garnier, Xavier, « Écrire les villes africaines postcoloniales », *Versants 60*, n°1, 2013, pp. 13-25.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017.
- Jouve, Vincent, *L'Effet-Personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.
- Kalinowski, Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue germanique internationale* 8, 1997, pp. 151-172 : <https://journals.openedition.org/rgi/649> (consulté le 10/02/2022).
- Klucinskaskas, Jan & Moser, Walter « Introduction : L'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel », dans *Esthétique et recyclages culturels*, Ottawa, UPO, 2004, pp. 1-29 : <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1ckph1.4> (consulté le 10/02/2022).
- Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit, Essai sur l'Afrique décoloniale*, Paris, La Découverte, 2010.
- Mujila, Fiston Mwanza, *Tram 83*, Paris, Métailié, 2014.
- Mujila, Fiston Mwanza, *La Danse du Vilain*, Paris, Métailié, 2020.
- Mujila, Fiston Mwanza, « Fiston Mwanza Mujila nous parle de « Tram 83 » (Le Livre de Poche) ». 24 février 2016. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=si7Z-Zb-gxA> (consulté le 10/10/2021)
- Mujila, Fiston Mwanza, « Présentation de *Tram 83* par F. M. Mujila, à l'occasion de la sélection du Roman des étudiants (2015) ». En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=peELsSMRVUY> (consulté le 10/10/2021).
- Nganang, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Éditions Homnisphères, 2007.
- Vandendorpe, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, La Découverte, 1999 : <https://www.cairn.info/du-papyrus-a-l-hypertexte--9782707131355-page-51.htm> (consulté le 10/02/2022)
- Yamb, Gervais Désiré, « (D)écrire les maux de la ville entre visibilité et invisibilité : de l'esthétique moderne à la poétique postcoloniale. Une étude par regards croisés », dans Servanne Woodward (éd.), *Le Monde français du Dix-huitième siècle*, 6, 2021. En ligne : <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/mfds-ecfw/article/view/14113> (consulté le 10/10/2021).
