

Voir et lire l'Afrique contemporaine Repenser les identités et les appartenances culturelles

Volume édité par Christine Le Quellec Cottier et Irena Wyss



Etudes de Lettres

3-4 ■ 2017

3-4 | 2017

Voir et lire l'Afrique contemporaine

Repenser les identités et les appartenances culturelles

Christine Le Quellec Cottier et Irena Wyss (dir.)



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/1003>

DOI : 10.4000/edl.1003

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2017

ISBN : 978-2-940331-66-6

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Christine Le Quellec Cottier et Irena Wyss (dir.), *Études de lettres*, 3-4 | 2017, « Voir et lire l'Afrique contemporaine » [En ligne], mis en ligne le 15 décembre 2019, consulté le 17 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1003> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1003>

Voir et lire l'Afrique contemporaine
Repenser les identités et les appartenances culturelles

ÉTUDES

DE

LETTRES n° 305

Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
fondée en 1926 par la Société des Études de Lettres

Comité de rédaction

Alain Corbellari, président
Simone Albonico
Danielle Chaperon
Ute Heidmann

Martine Hennard Dutheil de la Rochère
Dave Lüthi
François Vallotton

Rédaction

Florence Bertholet
Catherine Chêne
Revue Études de Lettres
Bâtiment Anthropole
CH-1015 Lausanne
Tél. +41 (21) 692 29 07
Courriel: redaction.edl@unil.ch
Site web: www.unil.ch/edl

Administration

Études de Lettres
Secrétariat
de la Faculté des lettres
Bâtiment Anthropole
CH-1015 Lausanne
Tél. +41 (21) 692 29 09
Fax. +41 (21) 692 29 05
Courriel: Karine.Fallet@unil.ch

Abonnement annuel (4 numéros)

Plein tarif: 60 CHF
Tarif étudiant: 45 CHF

Frais de port

Suisse: 9 CHF Allemagne: 18 CHF
Europe: 21 CHF Autres pays: 26 CHF

Prix des volumes

Volume simple: 22 CHF (plein tarif) / 20 CHF (prix étudiant)
Volume double: 30 CHF (plein tarif) / 26 CHF (prix étudiant)
Les volumes de plus de dix ans sont vendus 5 CHF.
Pour les frais de port, voir www.unil.ch/edl, rubrique « commander »

Moyens de paiement

Par carte de crédit: voir www.unil.ch/edl, rubrique « commander »

Par virement:

CCP: Université de Lausanne 10-13575-3, avec la mention 2603010000/751
Compte bancaire: 710.09.14, avec la mention 2603010000/751, BCV, Lausanne.
IBAN: CH9100767001S07100914
Code SWIFT (RIB ou BIC): BCVLCH2L

Prix de vente de ce numéro: 30 CHF

Prochaine parution

2018/1 *Penser la scène* 22 CHF

Dernières parutions

2017/2 *Du Rhin à l'Oronte: Maurice Barrès écrivain* 22 CHF
2017/1 *Profils d'architectes* 22 CHF
2016/4 *L'opéra en toutes lettres* 22 CHF

Voir et lire l'Afrique contemporaine

Repenser les identités et les appartenances culturelles

Volume édité par
Christine Le Quellec Cottier et Irena Wýss



Pôle pour les Études africaines
de la Faculté des lettres
de l'Université de Lausanne

Unil
UNIL | Université de Lausanne
Revue Etudes de lettres

Comité éditorial et scientifique de ce numéro

Christine Le Quellec Cottier, Université de Lausanne

Irena Wyss, Université de Lausanne

Nous remercions chaleureusement les expert-e-s pour leurs lectures attentives.

Couverture

Le Zémidjan, Lomé, Togo, 2011.

© Flurina Rothenberger

Le livret de photographies est publié avec le soutien
du Fonds Florie Pingoud de la Faculté des lettres.

Rédaction et mise en pages: Florence Bertholet

Achévé d'imprimer en offset sur les presses des PCL Presses Centrales SA à Lausanne en décembre 2017

ISBN 978-2-940331-66-6

ISSN 0014-2026

© Université de Lausanne, Revue Études de Lettres, Lausanne 2017.

Bâtiment Anthropole, CH-1015 Lausanne www.unil.ch/edl redaction.edl@unil.ch

Tous droits réservés.

Réimpression ou reproduction interdite par n'importe quel procédé, notamment par microfilm, xérographie, microfiche, microcarte, offset, etc.

Imprimé en Suisse

TABLE DES MATIÈRES

Christine LE QUELLEC COTTIER et Irena WYSS Avant-propos	7
<i>Regards littéraires</i>	
Dominique COMBE Sylvie Kandé, le « texte métis » de la poésie	15
Elara BERTHO et Ninon CHAVOZ Anacondas et serpents de mer : paradoxes d'un « érotisme noir » chez Yambo Ouologuem et Abdoulaye Mamani	31
Isabelle CHARIATTE L'autodétermination dans les romans d'In-Koli Jean Bofane – droit de réponse à la violence postcoloniale	57
Irena WYSS Métissage mémoriel chez les écrivains de la migritude : <i>Kétala</i> de Fatou Diome et <i>Mémoires de porc-épic</i> d'Alain Mabanckou	83
Boniface MONGO MBOUSSA Pour une relecture dynamique de Senghor	101
<i>Regards d'expériences</i>	
Jehanne DENOGENT Photographies d'Afrique : déjouer les clichés Entretien avec Flurina Rothenberger et cahier de photographies	115

Roberto ZAUGG	
Travelling and writing between England and Nigeria. An interview with Noo Saro-Wiwa	145
Natalie TARR	
The language of justice : when the colonial past is invited into the courtroom	155
<i>Regards cinématographiques</i>	
Benoît TURQUETY	
Ici et ailleurs : les productions vidéographiques nigérianes, cultures et techniques en réseaux	175
Anaïs CLERC-BEDOUET	
<i>Destination paix</i> du Nigérian Ola Balogun pour le CICR : un élargissement des perspectives sur la représentation de l'Afrique	195
Bi Kacou Parfait DIANDUÉ	
Crise culturelle et figures postcoloniales du religieux dans le cinéma africain	219
<i>Pour conclure</i>	
Christine LE QUELLEC COTTIER	
Poétique et histoire littéraire : quand l'éthos donne le ton	237
Adresses des auteurs	255

AVANT-PROPOS

Avec un clin d'œil à la mouvance surréaliste, nous serions tentées d'évoquer une situation de « hasard objectif » en prenant acte de la constellation de titres et d'événements touchant à « l'Afrique aujourd'hui » surgis dans le panorama francophone depuis 2016. Le panel scientifique à l'origine de notre publication¹ n'a en effet pas songé prolonger le colloque organisé au Collège de France en mai 2016 par Alain Mabanckou, « Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui », publié depuis aux Éditions du Seuil². Mais sans doute l'air du temps pousse-t-il la critique à interroger sous des angles multiples une situation paradoxale qu'Achille Mbembe et Felwine Sarr ont, quant à eux, envisagée à l'occasion des « Ateliers de la pensée » sous le titre *Écrire l'Afrique-monde*, paru à Paris et Dakar, en 2017 aussi³ : comment parler de, écrire sur ou encore voir une ou des Afriques alors que l'affirmation d'appartenances, concrètes ou symboliques, semble un piège identitaire, si l'on se réfère au désormais célèbre article d'A. Waberi clamant la nécessité, pour les « enfants de la postcolonie »⁴, de leur « fiche la paix avec l'Afrique » ?

1. Ch. Le Quellec Cottier et N. Valsangiacomo (dir.), « Voir et lire l'Afrique contemporaine », *Journées suisses de la Recherche en Études africaines. Société suisse d'Études africaines*, 4-5 novembre 2016, UniTobler, Berne. À ce panel initial ont été invités à participer à la publication des chercheurs et artistes associés au Pôle pour les études africaines de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne (PEALL).

2. A. Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*. Compte rendu par Anthony Mangeon, puis Abdoulaye Imorou et Ninon Chavoz in *Études littéraires africaines*, 43 (2017), p. 141-157.

3. A. Mbembe, F. Sarr (dir.), *Écrire l'Afrique-monde*.

4. A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie ».

À la fin des années 1990, cet appel signifie s'affranchir d'une origine conditionnant la réception des œuvres fictionnelles dans le monde occidental. L'auteur kenyan Binyavanga Wainaina défendait d'ailleurs un point de vue similaire dans un article paru en 2006, «How to write about Africa», proposant le vade-mecum indispensable pour satisfaire les attentes des lecteurs, européens ou américains, voulant se plonger au cœur d'une «véritable» histoire africaine. Le premier paragraphe de ce texte caustique offre un aperçu significatif des consignes éprouvées, parmi les listes ciblées qui se déploient tout au long du texte :

Always use the word “Africa” or “Darkness” in your titles. Subtitles may include the words “Zanzibar”, “Masai”, “Zulu”, [...] “Shadow”, “Drum”, “Sun” [...]. Also useful are words such as “Guerrillas”, “Timeless”, “Primordial” and “Tribal”. Note that “People” means Africans who are not black, while “The people” means black Africans⁵.

Qu'il s'agisse de la violence «tribale», du folklore «ethnique» ou encore des panoramas «romantiques», rien ne semble échapper à cette attente convenue, faite de stéréotypes reconduits depuis l'époque coloniale et auxquels la littérature – et les arts de façon générale – peinent à échapper. Qu'est-ce donc que «voir et lire l'Afrique contemporaine» dans notre monde globalisé où les appartenances culturelles et les identités figées sont contestées par les artistes et mises en cause par la critique internationale? Il importe ici de prendre acte des catégories de représentation et de leurs enjeux, qu'ils soient portés par un regard «sur» ou «depuis» l'Afrique, afin de mettre en perspective des productions et des réceptions diverses.

C'est ce même enjeu que Christiane Albert relevait en 2007 en considérant que «de la capacité de l'institution littéraire occidentale à accepter une africanité débarrassée de tous ses présupposés et stéréotypes essentialistes [...] dépendra la possibilité pour les écrivains africains d'écrire des œuvres susceptibles de parler, non de l'Afrique attendue ou stéréotypée, mais de l'Afrique d'aujourd'hui telle qu'elle existe réellement»⁶. Le propos permet de questionner la «dépendance» d'une Afrique face à un

5. B. Wainaina, «How to write about Africa».

6. Ch. Albert, «Africanité et mondialisation chez les écrivains africains francophones», p. 63.

Occident encore nourri de clichés, mais aussi d'interroger l'image d'une « Afrique qui existe réellement » : quel est donc ce « réel » contemporain et comment, au travers des productions de divers artistes et intellectuels (écrivains, cinéastes ou plasticiens, etc.), surgit-il ? Cette Afrique n'est-elle jamais qu'une projection, une « invention » pour reprendre la formule de Valentin Mubimbe ?⁷

Ces constats et prises de position ont nourri notre volonté de prolonger une réflexion transversale en nous intéressant aux représentations contemporaines d'une africanité impliquant une topographie, monde mesurable et arpentable, et une topologie, représentation mentale et symbolique. Pour cela, les recherches proposées dans les pages qui suivent placent en écho plusieurs champs disciplinaires, tels la littérature (Dominique Combe, Ninon Chavoz et Elara Bartho, Isabelle Chariatte, Boniface Mongo Mboussa, Irena Wyss, Christine Le Quellec Cottier), l'anthropologie (Natalie Tarr) et le cinéma (Anaïs Clerc-Bedouet, Benoît Turquéty, Bi Kacou Parfait Diandue), auxquels s'ajoutent deux interviews donnant la parole à une auteure et une photographe. Invitée du PEALL⁸ le 6 avril 2017, l'auteure et journaliste Noo Saro Wiwa a ainsi partagé l'expérience de son « retour en Afrique », au Nigéria où elle est née et où son père a été assassiné : *Transwonderland* est à la fois un récit de voyage, un témoignage et une réflexion sur les identités, les liens tissés et renoués, associés ou non à un territoire. Ce rapport à l'espace, la photographe suisse Flurina Rothenberger l'expérimente aussi constamment lorsqu'elle traverse le continent africain où elle a grandi, pour capter des individus, des scènes et des ambiances qui forment le kaléidoscope d'une africanité sans cesse renouvelée. Interpellée aux États-Unis sur le statut de ses reportages – une « blanche » qui photographie le monde « noir », acte promptement associé à un délit de « blackface » –, elle partage avec nous ses constats et arguments ; le cahier de photographies proposées, extraites en partie de son livre *I love to dress like I am coming from somewhere*, est pour nous la trace manifeste de l'intérêt esthétique et politique de son travail. Langage corporel, représentation de soi, point de vue et imaginaire déployé sont les ingrédients qui caractérisent ces

7. Voir son ouvrage de référence intitulé *The invention of Africa: gnosis, philosophy and the order of knowledge*.

8. Pôle pour les études africaines de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne : <<http://www.unil.ch/fra/pole-etudes-africaines>>.

clichés qui ne sont jamais des images figées, mais résonnent aussi dans les articles scientifiques qui les encadrent.

Associant des cultures critiques différentes, *Voir et lire l'Afrique contemporaine* met pourtant au jour la prégnance de représentations ne gommant pas les appartenances : dans notre monde globalisé, les artistes et les intellectuels vivent en réseau, en phase avec des sociétés cosmopolites où l'hybridation et le métissage sont des données éprouvées. De fait, les cultures portent en leur sein des apports divers qui forment de nouveaux imaginaires : au sein de ceux-ci, l'Afrique multiple est là, non pas en tant que fanion identitaire, mais empreinte culturelle, fantasmée ou contestée, saisissable grâce aux protagonistes qui la représentent, qu'ils soient donnés à lire, à voir ou à percevoir. Cette relation inventive démultiplie les strates d'appartenances et il est significatif de constater que les propositions esthétiques de ces vingt-cinq dernières années élaborent de nouvelles formes d'engagement, en phase avec le réel représenté.

Dans notre monde cosmopolitique où les cultures et les traditions critiques se croisent, il nous apparaît important de reconnaître que toute affirmation d'appartenance n'est pas en soi un piège identitaire : l'africanité n'est pas « l'âme nègre » que plusieurs générations ont défendue, mais l'expression d'un lien culturel, esthétique, historique ou politique qui dépasse les frontières cartographiées et n'est pas déterminé par la pigmentation de l'individu qui produit ou reçoit cette représentation. Si elle existe, l'africanité se perçoit dans les productions culturelles grâce à ce qui est donné à voir ou à lire, et non en fonction d'un nom d'auteur. Il est sans doute nécessaire d'admettre cet élément pour envisager la suite des débats touchant à l'Afrique dans le monde, à la fois continentale, diasporique, culturelle ou imaginaire.

Christine LE QUELLEC COTTIER
Irena WYSS
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERT, Christiane, « Africanité et mondialisation chez les écrivains africains francophones », in *Figures croisées d'intellectuels*, éd. par A. Kouvouama, A. Gueye, A. Piriou, A.-C. Wagner, Paris, Karthala, 2007, p. 57-66.
- MABANCKOU, Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, colloque du Collège de France, 2 mai 2016, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- MBEMBE, Achille, SARR, Felwine (dir.), *Écrire l'Afrique-monde: ateliers de la pensée, Dakar-Saint-Louis*, Paris/Dakar, Ph. Rey/Jimsaan, 2017.
- MUBIMBE, Valentin, *The invention of Africa: gnosis, philosophy and the order of knowledge*, Bloomington/London, Indiana University Press, 1988.
- WABERI, Abdourahman, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, 135 (Septembre-Décembre 1998), p. 8-15.
- WAINAINA, Binyavanga, « How to write about Africa », *A*Magazine. *Art *Africa *Analysis*, (juin 2017), p. 3 et *Granta*, (2006), en ligne: <<https://granta.com/how-to-write-about-africa/>>.

Regards littéraires

SYLVIE KANDÉ, LE « TEXTE MÉTIS » DE LA POÉSIE

L'hybridité, chez Sylvie Kandé, désigne autant la matière que la forme de ses recueils. Cet article éclaire les différentes significations que cette notion prend pour la poète : celle de la diversité de voix convoquées et mêlées (poètes, artistes, historiens et penseurs d'horizons différents) ; celle du métissage des corps dans *Lagon, lagunes* ; ou celle des gestes quotidiens liés à d'autres mouvements – *Gestuaire* – appartenant au temps de la colonisation. Entre les continents et les identités, la poésie de Sylvie Kandé navigue telle une pirogue, symbole majeur dans *La quête infinie de l'autre rive, épopée en trois chants*.

Sylvie Kandé entretient un dialogue intime et profond avec les poètes, les peintres, les musiciens, les historiens¹, les penseurs d'Europe, d'Afrique et des Amériques, d'une rive à l'autre de « l'Atlantique noir ». Dans le « maelström » de la mémoire individuelle et collective², elle dédie ses deux premiers livres de poésie, *Lagon, lagunes – tableau de mémoire* (2000) accompagné d'une postface d'Édouard Glissant, à la romancière Marie Ndiaye et *La quête infinie de l'autre rive, épopée en trois chants* (2011), à l'historien Joseph Ki-Zerbo et tisse ainsi les liens de la Relation entre l'Afrique et le monde. Pour chaque poème, elle s'appuie sur des citations en épigraphe de Césaire, de Glissant aussi bien que de Pessoa ou d'Artaud. Tissés de nombreuses allusions ou références historiques, artistiques ou littéraires à l'Afrique et aux « mondes noirs »,

1. Littéraire de formation, Sylvie Kandé est l'auteure d'une thèse soutenue à l'Université Paris VII en 1992 et intitulée *Terres, urbanisme et architecture « créoles » en Sierra Leone, XVIII^e-XIX^e siècles*.

2. É. Glissant, « Aux orées des archipels », postface à *Lagon, lagunes – tableau de mémoire*, p. 76.

recensées et explicitées en fin de volume, comme dans *Lagon, lagunes*, les recueils font entendre des voix multiples, entrecroisées et métissées. Léopold Sédar Senghor et Birago Diop, venus d'Afrique, Léon-Gontran Damas et Aimé Césaire de la Guyane et des Antilles, Langston Hughes, W. E. B. Du Bois et Faulkner des États-Unis, répondent à Aloysius Bertrand, Baudelaire, Victor Segalen et Francis Ponge, en métropole. Les paysages, inspirés des tableaux de Gauguin, d'Alice Martinez-Richter ou du peintre haïtien Édouard Duval-Carrié, se devinent en écho des voix de Cassandra Wilson et de Joe Cocker, ou de celle du saxophone de John Coltrane.

De ce Récit-Relation et des échanges transatlantiques témoigne encore son recueil *Gestuaire*, publié en 2016, qui se fonde sur les récits d'esclaves recueillis aux États-Unis, à la fin des années trente, dans les États du Sud³. Les poèmes « Cannes », « Coup de chapeau » ou « Au sujet du retable des neuf esclaves », d'après le tableau du peintre haïtien Édouard Duval-Carrié, mettent en scène l'univers de la plantation commun à Césaire et à Glissant.

C'est ainsi que, au plan phonétique aussi bien que sémantique, *Gestuaire* fait écho à *Moi, laminaire*, le dernier recueil publié par Aimé Césaire en 1982, dont le titre désigne une algue de la mer des Caraïbes. Césaire y exprime son attachement au « pays natal » et au « calendrier lagunaire », sur lequel il ouvre son recueil :

frère n'insistez pas
 vrac de varech
 m'accrochant en cuscute
 ou me déployant en porana
 c'est tout un
 et que le flot roule
 et que ventouse le soleil
 et que flagelle le vent
 ronde bosse de mon néant⁴.

3. *Born in slavery: slave narratives from the federal writers' project, 1936-1938.*

4. A. Césaire, *Moi, laminaire*, p. 98.

Dans le poème d'ouverture à *Gestuaire*, Sylvie Kandé évoque à son tour de manière toute césairienne « ces rochers gluants où l'algue mousse / Tant de secrets saumâtres hantent les marées basses ! » (p. 11). Le nom même de Césaire apparaît d'ailleurs dans la dédicace du poème « Cannes » (p. 14), aux côtés de celui d'Édouard Glissant et de Saint-John Perse, « clairvoyants visités par l'obscur ». Quant à son premier recueil publié en 2000, *Lagon, lagunes – tableau de mémoire*, il affiche son hybridité générique, à la manière du *Cahier d'un retour au pays natal*. Composé de vers libres, de poèmes en prose et de proses poétiques, de contes, de fragments dramatiques ou de scènes de théâtre, il est sous-titré « tableau de mémoire ». Cette œuvre polyphonique n'est pas pour autant un recueil disparate, du fait de son unité thématique, placée sous les auspices de Michel Leiris, cité en exergue : « L'Afrique – qui fit – refit – et qui fera ». Sylvie Kandé fait des paysages d'Afrique et des Antilles le « vrai lieu » pour une poésie du lagon, de la lagune et de la mangrove, où pousse justement l'algue laminaire. Dédié à Marie Ndiaye, postfacé par Édouard Glissant, le « tableau de mémoire » de *Lagons, lagunes* relie étroitement les Antilles à l'Afrique par une histoire de la Traite inscrite dans la chair comme dans le paysage, des terres rouges d'Ibadan jusqu'à la Montagne Pelée. La vie du mulâtre Vincent Ogé, martyr à Saint-Domingue, et celle de Toussaint Louverture y sont mises en perspective avec celle de l'empereur du Mali Soundiata ; telles des échos, ces traces d'humanité fondent ce que Glissant appelle un « texte métis », « qui nous porte au bord de ce qui nous tente : l'emmêlement, la saoulerie de n'avoir plus à exclure, oui, enfin, ce vertige-là ». Une griserie qui associe plus qu'elle ne sépare, passant par-delà la distinction des genres littéraires qui, « nous le savons déjà, s'emmeurent » (p. 76).

Dans *Lagon, lagunes*, Césaire fait l'objet de trois citations extraites du *Cahier d'un retour au pays natal* et de *Et les chiens se taisaient*. Ainsi, la figure de la Rebelle, avec qui l'empereur s'entretient, évoque directement le héros prométhéen de la tragédie *Et les chiens se taisaient*, publiée d'abord sous la forme d'un poème dramatique – « oratorio lyrique », écrit Césaire – dans *Les armes miraculeuses*, en 1946. Le paysage lagunaire du dernier poème du recueil de Sylvie Kandé, en vers libres celui-là, est proche de *Moi, laminaire* jusque dans la somptueuse richesse lexicale, toute césairienne, de registre savant :

De grasses huîtres brunes moussaient dans la torpeur des mangroves.
 Au bord de l'éclampsie,
 La lune pend comme un fruit mûr balancé aux branches du ciel.
 La sueur ennoie jusqu'à la fuscine de sa pupille [...] ⁵

À la « torpeur des mornes » dans le poème de Césaire intitulé « Mangrove », à la « torpeur de l'histoire » du poème éponyme, répond ici la « torpeur des mangroves ».

Prolongeant les fils de l'intertextualité dans ce même recueil, Sylvie Kandé reprend à son compte la réponse célèbre de Senghor – dans la postface à *Éthiopiennes* – à la question « Pourquoi écrivez-vous en français? » :

Parce que nous sommes des métis culturels, parce que nous sentons en nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s'adresse *aussi* aux Français de France et aux autres hommes [...] ⁶

C'est ainsi que l'hybridité qui définit la matière aussi bien que la forme de *Lagon*, *lagunes* devient l'emblème de la poésie elle-même, de toute poésie :

nous les poètes
 nous sommes les mulâtresses de plantation
 nous désirons le maître et nous désirons
 et les mots semés sur la page sont nos grains de beauté, nos envies, nos taches de son, de vin ou plutôt de café ⁷.

« *Mulâtresse* », « *toubabesse* »

Pourtant, la Relation entre l'Afrique, l'Europe et les Amériques, indissociable du commerce triangulaire, n'est pas seulement culturelle, elle procède du corps. Le métissage est d'abord celui du « Sang noir », auquel Glissant a dédié son premier recueil de poèmes. Sylvie Kandé assume,

5. S. Kandé, *Lagon, lagunes – tableau de mémoire*, p. 61.

6. L. S. Senghor, *Poèmes*, p. 166.

7. S. Kandé, *Lagon, lagunes – tableau de mémoire*, p. 56.

revendique même la pluralité d'une identité métisse de « sang-mêlé »⁸. Plus encore que la couleur de peau et le corps lui-même, c'est le nom propre, le nom du père qui trahit l'infamie du métissage. Lors de la distribution des prix relatée dans *Lagon, lagunes*, c'est « l'appel de ce nom hors raison alphabétique, un barbarisme incongru doublé d'une sorte de trahison » (p. 16) qui suscite la réprobation des parents et la honte de qui s'entend dire : « certaines alliances sont condamnées à ne produire que d'extravagants bicéphales » (p. 17). Ainsi, c'est un double rejet que l'enfant subit, de part et d'autre – comme mulâtresse et comme toubabesse, tout à la fois. Humiliée par un professeur blanc, qui ne peut croire que le nom de son père soit celui d'un chimiste, la fillette est en bute au préjugé raciste le plus brutal, dont la violence est encore soulignée par l'absence de ponctuation :

Quelle fatuité que la vôtre (siffla la petite C. lisant par-dessus mon épaule) je tiens de mes parents que votre père est un balayeur moi-même je l'ai vu hier dessus la promenade donner à votre frère l'argent pour son goûter⁹.

Les injures stéréotypées à caractère raciste fusent dans la « banlieue grise » (p. 36) :

Rentre dans ton pays rentre chez toi rien à faire que les tiens ont toujours bien mérité de la France croix de guerre palmes académiques et tout le tralala t'auras beau montrer tes papiers pas d'erreur ta carte beige c'est ton muffle il nous revient pas dégage et plus vite que ça la patrie ça ne se quémande pas¹⁰.

Mais, réciproquement, les invectives n'empêchent pas, bien au contraire, l'exclusion en retour quand, sur le marché, à Dakar, la marchande « pointe du doigt dans [s]a direction » :

– *Toubabesse*... (j'entends au milieu des vrilles de son rire)
Je me retourne pour voir qui, pour rire moi aussi de la badaude sanglée dans un tailleur safari ou embabouchée de jaune safran : à Dakar, avec les touristes, c'est selon.

8. Sylvie Kandé a dirigé et publié un colloque sur le métissage à New York University en 1997 : *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*.

9. S. Kandé, *Lagon, lagunes – tableau de mémoire*, p. 35.

10. *Ibid.*, p. 36.

Mais dans ce coin du marché, personne d'autre que moi à qui le geste s'adresse¹¹.

Né d'une alliance contre nature, stigmatisé par « sa différence »¹² et inassignable à une identité univoque, l'enfant métis est voué à une double exclusion – *out of place*, dirait Edward Saïd. Comme l'observe le poète et essayiste haïtien Joël Des Rosiers, Métis, fils de Zeus et d'Ouranos, a été assassiné par son père pour lui avoir volé la connaissance :

Cet infanticide est la punition réservée à toutes les figures de l'instable, de l'interlope, de l'hybride¹³.

Marquée par la lecture de *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon, Sylvie Kandé décrit le choc des mots, qui déclenche la prise de conscience. Le traumatisme produit par le mot mulâtresse, jeté littéralement à la figure de l'enfant comme un « seau de sable », fait brutalement tomber les « écailles » de ses yeux, selon la formule biblique. Comme le montrent les premières pages de *Lagon, lagunes*, c'est de cette humiliation originelle que naît l'écriture :

Brusquement,
une comptine que chantaient autrefois les enfants du square à l'approche de la petite fille au visage lunaire, et où revenait un nom inconnu mais burlesque,
si burlesque vraiment, qu'en le retrouvant sous une pile de souvenirs, au bas du meuble près des livres, j'ai bien failli en rire.
Autrefois, elle en restait interdite, la petite, bouche bée et bras mous.
Jusqu'au jour où, animé par la chanson, un des enfants lui jeta un seau de sable bien tassé en prévision d'un pâté. C'est avec un papier fin, un papier-cigarette je crois, que ma mère a, des heures durant, retiré de mes yeux les écailles de sable.
– À présent je vois (me suis-je alors dit).
D'abord ces mains de femme dont je connais par cœur le paysage.
Au bout de la table l'effigie d'un coq en ergots sur le couvercle d'une boîte ordinaire.

11. *Ibid.*

12. Titre d'une chanson et d'un album de Salif Keita paru en 2009.

13. J. Des Rosiers, *Théories caraïbes, poétique du déracinement*, p. 188.

Les draps blancs là-bas qui claquent aux balcons de la cité. Tant d'autres choses. Au fond, il ne reste qu'une question, là, plus-que-lancinante – ce nom burlesque qu'on me donne et que j'ignore *mulâtresse*

Ma mère, qui connaissait tous les mots du dictionnaire, m'a fixée un instant, puis a balayé ma question et les derniers grains de sable.

Le temps s'égouttait sans bruit.

Une lune rousse comme un avril s'est enfin assise au zénith, et vague après vague, je m'élançais vers le sein replet de la très féconde, au risque de m'y glacer¹⁴.

C'est au retournement de « mulâtresse », mot vieilli et « burlesque », qu'est donc vouée la poésie, destinée à panser la blessure et à réparer l'humiliation.

Sylvie Kandé, en ce sens, procède de la même manière qu'Aimé Césaire avec le mot « nègre » dans le *Cahier d'un retour au pays natal*. En écho à la « négraille » du *Cahier*, Jean-Baptiste Chavannes, lui-même métis, envoie « à la canne, la mulâtraille » des « sang-mêlé » (*Lagon, lagunes*, p. 26) dans une longue scène de poème dramatique au centre de *Lagon, lagunes*. S'assumer comme métis, c'est d'abord en revendiquer le nom. Joël Des Rosiers, poète et essayiste haïtien installé à Montréal, « assume » le fait d'être métis et d'appartenir par sa double généalogie à l'Afrique et aux Amériques :

Je suis un métis, je suis africain, européen, amérindien. Quant à ma part africaine, selon toute vraisemblance, je pourrais être le fils d'une peuhle et d'un mandingue. Tous ces fragments font de moi un homme d'Amérique, continent de toutes les migrations. L'Amérique est l'Afrique promise. Peu d'espaces culturels dans le monde portent en eux autant de mémoires¹⁵.

Cette appartenance au « tiers-espace » de l'Amérique caractérise la situation de Sylvie Kandé, franco-sénégalaise née en métropole, et qui vit à New York, où elle enseigne depuis de longues années.

C'est précisément parce qu'il transgresse le « Code noir » de la séparation des « races », que le métissage permet de « défaire les dichotomies

14. S. Kandé, *Lagon, lagunes – tableau de mémoire*, p. 15 sq.

15. J. Des Rosiers, *Théories caraïbes, poétique du déracinement*, p. 188.

et les oppositions binaires qui tiennent trop souvent lieu d'explication commode » et d'« explore[r] le poids de l'histoire sur la formation du concept »¹⁶.

Ce motif du métissage, central dans *Lagon, lagunes*, reste présent, quoique de manière plus discrète, dans le deuxième volume de poésie, publié en 2011, *La quête infinie de l'autre rive, épopée en trois chants*, consacré au rêve fou de la traversée de l'Atlantique d'Afrique en Amérique par une flotte de pirogues. Dans la note introductive au volume, Sylvie Kandé adapte le récit de l'historien al-Umari sur le projet de navigation épique rapporté par l'empereur Mansa Moussa, successeur du roi Aboubakar :

Le roi qui fut mon prédécesseur, se refusant à croire qu'il était impossible de découvrir l'extrême limite de l'Océan, brûlait de le faire. Il équipa donc deux cents pirogues pour ses marins et deux cents autres remplies d'or, d'eau et de provisions en suffisance pour des années. Puis il ordonna au capitaine de ne revenir qu'après avoir atteint l'autre rive ou bien encore si l'eau ou les vivres venaient à manquer¹⁷.

Après ces préparatifs, le second chant du poème épique s'achève sur les noces organisées par Mori Mansa, roi du Mali, qui donne sa sœur Kafuma au Cacique d'Amérique. Cette union, sur laquelle « s'arrête la geste d'Aboubakar » (p. 81), accomplit les « épousailles » des deux continents, desquelles doit naître une poésie nouvelle, afro-américaine *stricto sensu* : « C'est ainsi que l'Afrique et l'Amérique s'épousèrent » (p. 81).

La pirogue, qui reprend en mode mineur le motif épique des vaisseaux des grandes navigations héritées d'Homère, de Virgile aussi bien que des sagas nordiques et de Camoes ou, plus récemment de Saint-John Perse dans *Amers*, ou de Glissant dans *Les Indes*, accomplit ces noces cosmiques entre les continents. Chez Kandé, la flotte si légère d'Aboubakar II trace un trait d'union charnel entre l'Afrique et l'Amérique en perpétuant la mémoire du « passage du milieu », accompagnée des vers du *Cahier d'un retour au pays natal* cité en exergue : « Donnez-moi les muscles de

16. « Le poème comme geste », entretien de Sylvie Kandé avec Elara Bertho, 13 mars 2017.

17. S. Kandé, *La quête infinie de l'autre rive, épopée en trois chants*, p. 13.

cette pirogue sur la mer démontée / et l'allégresse du lambie de la bonne nouvelle!». Ce récit-Relation de l'enchevêtrement se perçoit aussi dans un autre poème de l'Haïtien René Depestre, dédié à Césaire et intitulé « La pirogue de Léopold Sédar Senghor », où l'embarcation est l'emblème d'une poétique de la négritude, à laquelle Depestre a lui-même réfléchi de manière critique dans l'essai *Bonjour et adieu à la négritude* (1989) :

Malgré tout le malheur nègre des fonds de cale,
il a su pénétrer le mystère du monde blanc
qui fait encore pleurer de rage nos fictions.
La poésie met au bien les muscles puissants
De la pirogue où Senghor et Césaire réveillent
Dans nos souvenirs la chaux vive de la mer¹⁸.

La pirogue, par laquelle s'établit la médiation transatlantique des continents, est riche de connotations sexuelles, comme dans le beau poème « Congo » des *Éthiopiennes* de Senghor : « Femme grande! eau tant ouverte à la rame et à l'étrave des pirogues / Ma Saô mon amante aux cuisses furieuses, aux longs bras de nénuphars calmes », qui se clôt sur la reprise des mêmes motifs : « Mais la pirogue renaîtra par les nénuphars de l'écume / Surnagera la douceur des bambous au matin transparent du monde »¹⁹.

La matrice du long poème de Kandé *La quête infinie de l'autre rive* se trouve peut-être dans le paragraphe du *Cahier* qui associe la pirogue à des images phalliques, dans une cosmogonie pan-érotique où sont consommées les noces de l'homme et de la mer, mais aussi de l'Afrique et des Amériques, dans une « prière virile » :

et voici par vingt fois d'un labour vigoureux la pagaie
forcer l'eau
la pirogue se cabre sous l'assaut de la lame, dévie un instant,
tente de fuir, mais la caresse rude de la pagaie la vire,
alors elle fonce, un frémissement parcourt l'échine de la vague,
la mer bave et gronde
la pirogue comme un traineau file sur le sable.

18. R. Depestre, « La pirogue de Léopold Sédar Senghor », p. 20.

19. L. S. Senghor, *Poèmes*, p. 101 et 103.

Au bout de ce petit matin, ma prière virile :
 Donnez-moi les muscles de cette pirogue sur la mer démontée
 Et l'allégresse convaincante du lambi de la bonne nouvelle!²⁰

Chez Sylvie Kandé, la pirogue est au contraire représentée comme un corps féminin tendrement caressé par le roi Aboubakar, toujours dans une union amoureuse :

Penché sur le plat-bord et cerné de silence
 Aboubakar s'adresse à sa pirogue
 flattant et cajolant quant et quant son bois
 d'une main chaude qui exige et qui octroie
 pénétrée par ce lent monologue
 où l'impair au rêve se mêle
 la rétive sent bomber sa peau ligueuse
 et ses flancs s'engorger d'un semblant de sève
 elle gémit et ondoie tandis que Bori murmure
 se tait effleure feint la réticence
 pour enfin offrir de plus savantes caresses
 m'amie ma geôle mon épouse
 combien que nous dussions mourir
 lui souffle-t-il soucieux toutefois
 d'être bien entendu de tous
 il importe que grâce à toi
 notre bon plaisir et unique passion
 s'enflent aux dimensions d'une époque
 ainsi parle à sa séditieuse barquée
 Manden Mori où il n'y a que vaillance et noblesse²¹

Élégie des gestes perdus

En guise d'action, l'« épopée en trois chants » – selon le sous-titre donné à *La quête infinie de l'autre rive* – se concentre sur les gestes des rameurs qui « cadencent leurs corps / pour fendre de la pointe gâtée de l'aviron / les mottes violettes de la grande savane salée / que nul sillon ne marque / où nulle semence ne lève » (p. 17). Mais aussi, comme il se doit d'une

20. A. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, p. 51 sq.

21. S. Kandé, *La quête infinie de l'autre rive, épopée en trois chants*, p. 59 sq.

chronique, sur les faits et gestes du roi Aboubakar – « gestes mélodieux » (p. 19, p. 30), gestes amoureux, « d'une main chaude », « flattant et cajolant », et parfois gestes violents. La parole elle-même est présentée comme un geste, à l'instar de la « parole geste » authentique qui, pour Ramuz, s'oppose à la « parole signe » des convenances sociales :

Je dis qu'il parle peu musclant son geste
et affûtant le tranchant de son verbe – suspicieux
ô combien de la parole qui s'épanche et mime²²

Le long poème *La quête infinie de l'autre rive, épopée en trois chants*, en ce sens, doit être considéré non pas seulement comme un « récit néo-épique » (p. 14) mais, à la lettre, comme une chanson de geste, au sens du français moderne aussi bien que de l'ancien français. Il anticipe le choix formulé par Kandé en 2017 à propos du recueil *Gestuaire* : « j'ai voulu parler de la manière dont les gestes jalonnent un parcours de vie, gestes eux-mêmes chargés de signification historique »²³. Lorsqu'elle explicite la signification qu'elle donne au beau titre *Gestuaire*, l'auteure se réfère à Michel Leiris pour faire des gestes l'objet même du poème :

De même que Michel Leiris, dans *Glossaire*, serrait ses gloses, dans *Gestuaire*, je serre mes gestes. Des gestes de mort et de vie, d'extrême tendresse et de violence inouïe, qui fissurent la surface lisse de l'évidence et bouleversent le temps dans sa course annoncée²⁴.

Au-delà du néologisme – « gestuaire » désigne bien un recueil de gestes –, la référence à l'écrivain et ethnologue, auteur de *L'Afrique fantôme* et de *Contacts de civilisation aux Antilles*, ami proche d'Aimé Césaire et cofondateur de *Présence africaine*, n'a rien d'étonnant pour des poèmes dédiés à la mémoire de l'esclavage et du marronnage. Le titre est lui-même riche de polysémie. Historienne de profession, Sylvie Kandé inscrit ces gestes du quotidien dans le traumatisme de la colonisation, de l'esclavage, de la ségrégation. Sylvie Kandé affirme qu'elle « dresse une nomenclature de gestes divers », de gestes qu'elle qualifie d'« éloquents »²⁵.

22. *Ibid.*, p. 46.

23. « Le poème comme geste », entretien de Sylvie Kandé avec Elara Bertho, 13 mars 2017.

24. S. Kandé, *La quête infinie de l'autre rive, épopée en trois chants*, p. 103.

25. « Le poème comme geste », entretien de Sylvie Kandé avec Elara Bertho, 13 mars 2017.

Le recueil de 2016, *Gestuaire*, est ainsi hanté par la violence coloniale (et postcoloniale) – « gestes de mort et de vie, d'extrême tendresse et de violence inouïe » (p. 103). Les poèmes « Tous comptes faits » et « Cannes » évoquent directement la « mémoire de la Traite » (Glissant) et celle de « Morts en guerre » reprend le thème senghorien des « hosties noires » de la guerre. Ainsi, surtout, de « Génocide », poème en prose en forme d'apologue à l'ironie toute baudelairienne, qui définit le maniement du couteau comme « l'art des gestes », qui sublime le « mouvement » :

En bas, la rue aiguissait en riant ses couteaux.

– Pourquoi eux ? Comment calculez-vous la différence ? Que ne donnez-vous l'ordre de suspendre cette tuerie avant qu'elle ne s'étende ?

– C'est que nous, nous maîtrisons l'art des gestes ; eux, depuis la nuit des temps, se contentent de mouvements. Advienne que pourra. Pour ma part, je m'en lave les mains.

En histrion consommé, il joignit le geste à la parole.

Éclata ce premier hurlement – un à vous glacer le sang – suivi de vociférations. Par la baie vitrée, on vit les lames se mettre à trancher, méthodiques, et quelques corps danser grotesquement avant de s'effondrer.

Ce qu'il fallait démontrer, sans doute²⁶.

Le geste est voué par définition à disparaître. « Ombre portée du néant », il a partie liée avec les forces de la mort. Sous le signe de l'absence et du deuil, le volume exprime la « Mélancolie, ce sixième sens ! » (p. 11), mélancolie élégiaque comme le montre le bouleversant poème « Brève de main » :

Car du geste qui ne s'entend ni ne s'écrit
n'est-il pas juste de dire qu'il est
pensée qui s'effile dans l'air
propos qui cogne le vide
ombre portée du néant...²⁷

Le poème « Feu ce phalène mien », sous-titré « chant triste », « long thrène messager / qui son encre déroule / et lentement ses sanglots » (p. 64) est une élégie à l'agonie des phalènes à la lampe du soir, métaphore de la vie elle-même comme « fortitude triste » des espoirs déçus. « L'oiseau

26. S. Kandé, *Gestuaire*, p. 26.

27. *Ibid.*, p. 40.

de septembre » met en scène l'agonie d'une vieille tante qui étrangle ses canaris. Le titre *Gestuaire* fait discrètement allusion au vocabulaire funèbre du reliquaire et de l'ossuaire. Le lecteur peut même y entendre un écho de la première édition des poèmes après la mort de Rimbaud, publiée par Rodolphe Darzens en 1891 sous le titre *Reliquaire*.

Les enchevêtrements de la mémoire, du deuil et du renouveau se lisent aussi à rebours du temps dans les recueils de Sylvie Kandé, car déjà dans la « néo-épopée » consacrée à la traversée de l'Atlantique en 2011, *La quête infinie de l'autre rive*, l'auteure oppose le poème, « monument de mots » à la mémoire de l'expédition maritime vers les Amériques, à un « ossuaire » :

Quelle que soit l'issue
battez la vague et cavez le vent :
ce n'est pas un ossuaire
qu'aux grands fonds vous apprêtez
c'est un monument de mots
que glorieusement nous nous érigeons
afin que le récit retourne à la terre
sans jamais s'y ensevelir pour autant²⁸

L'ossuaire, où les ossements sont dispersés et entremêlés dans une confusion obscène, porte atteinte à la dignité des défunts. Dès lors, il appartient à la poésie, et à l'art en général, de « réparer » non pas tant les vivants que les morts, et de les rétablir dans leur dignité de personnes humaines. Comme la « Pharaonne » que le « geste lapidaire » fixe dans sa « pose féconde dans un basalte coulée » (p. 94), « le geste le plus tendre est inscrit dans la pierre » (p. 95). De même que la vahiné de Gauguin devient « immortelle par [l]a main » (p. 62) du peintre, les rameurs des pirogues d'Aboubakar sont immortalisés par le poème. L'épopée en trois chants est bien en ce sens un « tombeau » qui donne forme et sens à la mort des héros par une construction de langage. Par ricochet analogique, *Gestuaire* « invit[e] les morts au bal » (p. 18), car la poésie a pour fonction de perpétuer les gestes, afin qu'ils ne soient pas ensevelis de manière anonyme dans la fosse commune du temps perdu. « Bal de pierre », par exemple, représente ce travail d'édification du poème comme tombeau

28. S. Kandé, *La quête infinie de l'autre rive, épopée en trois chants*, p. 38.

en évoquant la figure du père disparu, qui « se retourne dans sa tombe » et « se recouche à la manière de ceux des limbes / rabattant sur le dédain de son épau­le / une lourde courtepointe de terre et de gazon » (p. 19).

Le modèle de l’image, de la photographie, ou de la peinture – celle d’Édouard Duval-Carrié, par exemple, ou d’Alice Martinez-Richter –, s’impose en ce que le cours du temps s’y trouve suspendu. Les poèmes de *Gestuaire* prennent ainsi volontiers la forme de l’*ekphrasis*, comme « Cannes », inspiré du tableau « Adam et Ève » d’Alice Martinez-Richter de 1949, ou encore « Survivre selon Alice », d’après un tableau de 1974 :

Dans ce pays sans merveille
dans ce paysage à penser
jamais à la journée ne suffit sa peine
mais à moisson si vaine esprit plus fécond²⁹

Le travail du peintre avec son chevalet est directement représenté, sous le signe de la main : « Son geste s’arrondit pour décrire leur séquelle » (p. 25). Fixé par l’image, le geste reste en suspens, hors du temps – le mouvement devient danse. Ainsi, à sa manière, à rebours d’une modalité épique, *Gestuaire* présente un « monument de mots », une élégie à la gloire des gestes perdus – non pas ceux héroïques de la « chanson de geste » ou de la saga de *La quête infinie de l’autre rive*, mais bien des gestes quotidiens et infinitésimaux des « vies minuscules », des vies ordinaires, comme ceux du père, auquel le recueil rend hommage :

de ses mains j’ai fait mon deuil
mais de ses gestes non
une façon de suspendre au clou sa canadienne
et de rêver bref en surplomb de son soulier [...] ³⁰

La tonalité élégiaque de « Loiseau de septembre » est proche de l’univers des poèmes de Pierre Reverdy, lorsque ceux-ci tentent de soupeser « le poids de l’air »³¹ :

Gestes au miroir dans une mesure sans rime ni raison
Une porte grince une persienne claque – conversations

29. S. Kandé, *Gestuaire*, p. 24.

30. *Ibid.*, p. 34.

31. P. Reverdy, *Sources du vent*, p. 183.

Ce n'est rien juste le temps qui tente de battre la mesure
Arpente ses quartiers vétustes en claquant du talon
Du vestibule à la souillarde du cellier à la soupente
La clé la clé est dans la redondance le reflet le renom³²

Après avoir rencontré le chorégraphe Jean-Claude Gallotta à Grenoble, en 1984, Hervé Guibert demandait : « Qui est le chorégraphe sinon ce grand fada sacré que la société semble payer pour le rachat de la mort des gestes ? » En 2012, dans un spectacle magnifique intitulé *Racheter la mort des gestes*, Gallotta a affronté le défi de suspendre le mouvement et de perpétuer l'éphémère. Rivalisant avec la danse, mais aussi la photographie et la peinture, Sylvie Kandé assigne ainsi, à son tour, à la poésie la tâche de « Racheter la mort des gestes » dans une épopée intime du quotidien, en mode mineur.

Dominique COMBE
École normale supérieure,
Paris Sciences Lettres

32. S. Kandé, *Gestuaire*, p. 20.

BIBLIOGRAPHIE

- Born in slavery: slave narratives from the federal writers' project, 1936-1938*, Library of Congress, Washington D.C., en ligne <<https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/about-this-collection/>>.
- CÉSAIRE, Aimé, *Moi, laminaire*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983.
- DEPESTRE, René, « La pirogue de Léopold Sédar Senghor », in *Non-assistance à poètes en danger*, Paris, Seghers, 2005, p. 20.
- DES ROSIERS, Joël, *Théories caraïbes, poétique du déracinement*, Montréal, Triptyque, 2009.
- GLISSANT, Édouard, « Aux orées des archipels », postface à Sylvie Kandé, *Lagon, lagunes – tableau de mémoire*, Paris, Gallimard, 2000, p. 75-76.
- KANDÉ, Sylvie, *Terres, urbanisme et architecture « créoles » en Sierra Leone, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- , *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- , *Lagon, lagunes – tableau de mémoire*, Paris, Gallimard, 2000.
- , *La quête infinie de l'autre rive, épopée en trois chants*, Paris, Gallimard, 2011.
- , *Gestuaire*, Paris, Gallimard, 2016.
- , « Le poème comme geste », entretien avec Elara Bertho, *Diacritik*, 13 mars 2017, en ligne <<https://diacritik.com/2017/03/13/entretien-avec-sylvie-kande-le-poeme-comme-geste/>>.
- REVERDY, Pierre, *Sources du vent*, Paris, Poésie/Gallimard, 1971 (1929).
- SENGHOR, Léopold Sedar, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1964.

ANACONDAS ET SERPENTS DE MER :
PARADOXES D'UN « ÉROTISME NOIR »
CHEZ YAMBO OUOLOGUEM ET ABDOULAYE MAMANI

Partant des propositions formulées par Joseph Tonda, nous proposons d'examiner le devenir de l'érotisme noir dans les imaginaires médiatiques et littéraires contemporains. Nous interrogerons notamment deux jalons méconnus de la littérature érotique africaine, en revenant sur les textes contemporains de Yambo Ouologuem (*Les mille et une bibles du sexe*) et d'Abdoulaye Mamani (*Shit* et *Les divagations d'un nègre hippy*). L'examen de leur potentiel subversif conduira à suggérer la définition d'une « écriture contre », qui se définirait à la fois par l'opposition à l'horizon d'attente (post)colonial et par un dialogue suivi avec les bibliothèques occidentales.

« My Anaconda don't want none unless you got buns, hun »¹

« Quand donc, après une semaine de séjour, Régis, Vive, Emmanuelle et Harry décidèrent leur départ, ils furent reçus par un Irlandais ayant à sa charge le zoo du président à Totota. Éleveur de vingt-six espèces de serpents, parmi lesquelles les cobras, les cassava snakes, les mambas étaient les plus venimeux. [...] Les invités étaient en tenue légère et suggestive, mais rien ne se passa. »²

Du célèbre clip de la chanteuse américano-trinidadienne Nicki Minaj aux préliminaires zoologiques d'un safari érotique, il est frappant de voir

1. Extrait du refrain de la chanson de Nicki Minaj, « Anaconda » (2014). « Mon Anaconda n'en veut pas, sauf si tu as des miches, bébé ». Nous traduisons.

2. Y. Ouologuem, *Les mille et une bibles du sexe*, p. 243.

courir la même courbe serpentine, dont on pourrait retracer les sources et méandres jusqu'aux rêveries baudelairiennes autour de l'amante haïtienne, Jeanne Duval. Le corps noir de l'amante serait ainsi toujours – selon des modalités et des rythmes bien sûr idiosyncrasiques et divergents – « un serpent qui danse / au bout d'un bâton »³. De Baudelaire à Nicki Minaj, en passant par le truchement musical de Gainsbourg, se dessine le *continuum* d'un érotisme d'autant plus tabou que l'obsédante référence animale tend à souligner les obstacles et les non-dits de la convoitise suscitée par le corps noir. Prendre au sérieux la chanson et le clip de Nicki Minaj, comme y invite le sociologue Joseph Tonda dans son récent ouvrage⁴, revient dès lors peut-être à se confronter à la récurrence d'une représentation qu'on qualifiera volontiers de « cliché » – à moins que l'ancrage du motif dans le temps long des représentations interculturelles ne conduise à suggérer la qualification, par trop opportune ici, de « serpent de mer » des imaginaires (post)coloniaux. De fait, l'interrogation récurrente de cet « infracassable noyau de nuit »⁵ que représenterait la sexualité noire constitue bel et bien une constante de la représentation littéraire, plastique ou cinématographique de l'Afrique : en ceci, l'imaginaire colonial rejoint pour partie le mythe orientaliste et son peuple d'odalisques, d'eunuques et de houris, bien que l'accent soit moins placé dans le cas africain sur les raffinements de l'érotisme que sur le fantasme d'un excès anatomique. Le « serpent de mer », par conséquent, est aussi à prendre au sens propre comme hantise monstrueuse d'un corps que l'on confie à la science pour mieux l'écarter du périmètre balisé de l'humain. La disproportion concerne à ce titre aussi bien le corps masculin, auquel est prêté un attribut viril de taille⁶, que le corps

3. Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, p. 62.

4. J. Tonda, *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*.

5. A. Breton, « Introduction aux *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim », p. 359.

6. Les exemples à ce titre sont multiples : on citera, entre autres, le texte que Marie Darrieussecq consacre aux amours mixtes et où l'évocation de l'amant noir suscite une réaction mêlée de gêne et d'amusement : « Olga a une petite moue, mi-réprobation minimale : « Did he have a big one ? » Elle rit, la main devant la bouche. S'il en avait une grosse. » Voir M. Darrieussecq, *Il faut beaucoup aimer les hommes*, p. 52. Ce motif est également présent chez Alain Mabanckou, dans une diatribe paradoxalement prêtée à un personnage raciste, soucieux de garantir la supériorité occidentale : « Mais parlons bien, qu'est-ce que vous avez de plus par rapport aux Blancs, hein ? Le sexe surdimensionné ? C'est ça ? C'est tout ? Allons, allons, c'est foutu de ce côté-là aussi. Le sexe c'était votre pré carré pour épater les blondes et les rousses. Or voilà que cet avantage vous

féminin rapproché du modèle clinique de la Vénus hottentote. Tout comme le roman de Bessora, *53 cm*⁷, interrogeait au mépris de l'étymologie l'existence d'une « race stéatopyge » et « pénisopyge » susceptible de toutes les mues et métamorphoses, l'*Anaconda* de Nicki Minaj met à nu la fascination exercée par ce que Joseph Tonda appelle un « corps-sexe » noir, foyer métonymique d'un fantasme refoulé de l'inconscient européen. La lecture qu'il propose de ces « éblouissements ondulatoires » tend ainsi à souligner la focalisation d'un regard voyeur, que vient encore renforcer le dispositif écranique contemporain, grâce auquel l'industrie du spectacle impose et vend le corps fascinant de l'Autre, transformé en marchandise érotique.

Le clip, placé par Tonda dans la continuité de la réhabilitation sadienne d'un plaisir individuel et transgressif⁸, permettrait ainsi une réappropriation du corps noir en tant qu'objet d'un fantasme diffusé et reproduit à l'échelle mondiale : le « corps-sexe » de Nicki Minaj est un « éblouissement » dans la mesure où, véhiculé par la prolifération des écrans contemporains, il induit un trouble de la perception et reproduit le choc initial de la rencontre interculturelle et de la colonisation mutuelle des imaginaires. Au-delà de la réification du corps féminin livré à la consommation d'un regard spectateur, *Anaconda* mérite dès lors de retenir l'attention parce qu'il propose un réinvestissement érotique du corps noir, fréquemment cantonné au régime passif de la monstration. À l'exhibition du cas anatomique, dont le meilleur exemple est assurément la Vénus hottentote, il s'agit de substituer une mise en scène ou une narration impliquant un corps actif, capable de dénoncer le cliché (post)colonial en même temps qu'il suscite le désir. Si *Anaconda* convoque à nouveaux frais l'imaginaire colonial du corps exotique, il le soustrait ainsi à un régime de monstration passive pour l'investir, comme le souligne Joseph Tonda, d'une véritable « agentivité ». L'image de Nicki Minaj, par conséquent, n'est pas simple ressassement du stéréotype,

a échappé depuis qu'un monsieur a trahi tous vos secrets dans un livre. Il a expliqué comment les Noirs n'étaient pas toujours si bien pourvus que ça. Du coup les blondes et les rousses en quête de nègres savent maintenant que le sexe surdimensionné des Noirs c'était qu'une légende de rien du tout comme la légende qui dit que les petits garçons naissent dans les choux.» Voir A. Mabanckou, *Black bazar*, p. 226.

7. Bessora, *53 cm*. De même, voir le titre significatif du film du réalisateur béninois J. Odoutan, *La valse des gros derrières* (2003).

8. Voir D.-R. Dufour, *La cité perverse : libéralisme et pornographie*.

mais mise en acte et en geste d'un corps libéré de l'affichage statique de son étrangeté, assumant la capacité de fascination qu'il exerce sur les imaginaires mondialisés :

[...] les corps-sexes [...] qui devaient être éduqués et donc *humanisés* et *civilisés* en leur faisant prendre conscience de l'obscénité diabolique de leur rapport au corps (on parlait à leur propos de « danses obscènes » auxquelles ils se livraient) par la séparation qu'ils devaient opérer entre la nudité du corps et le corps habillé, sont, à l'heure du triomphe de Sade, les descendants des civilisés et des éduqués d'hier. Ils partagent donc avec les descendants des anciens colonisés la même épistémè postcoloniale, ne serait-ce que parce que les uns et les autres sont soumis au même colonialisme des images des corps-sexes postcoloniaux et postmodernes, à l'image, si je puis dire, de l'image-écran du corps-sexe de la star transnationale noire américaine du cinéma et de la chanson ⁹.

L'attention accordée au succès populaire du clip de Nicki Minaj semble donc inviter à interroger le statut de ce que serait un « érotisme noir », rendu problématique par son lien au cliché colonial et postcolonial. S'agit-il simplement de rejouer le fantasme de ce que Laurent Dubreuil, interrogeant le rapport de l'Occident à ses colonies, appelle une « phrase de possession » ¹⁰ ? La conquête amoureuse du « corps-sexe » nu deviendrait alors l'une des modalités de la « possession des possédés » placée au fondement de la démarche impérialiste : comme le souligne Anthony Mangeon, la conquête africaine donne lieu à une érotisation des peuples et des territoires, en vertu de laquelle le Noir se voit attribuer des caractéristiques essentiellement féminines ¹¹. Faut-il donc lire dans « l'érotisme noir » une simple réitération du cliché colonial, invitant à une résurgence de l'appétit de pénétration ? Pour Joseph Tonda, le clip de Nicki Minaj manifeste au contraire une inversion de ces régimes de possession : la fascination du corps noir, réfléchi dans l'espace contemporain des écrans, tendrait en effet selon lui à une colonisation de l'inconscient blanc, hanté par le corps de l'Autre. Examiner ce qu'il conviendrait de définir comme un « érotisme noir » revient par conséquent non plus simplement à interroger les résurgences du serpent de mer des imaginaires coloniaux, mais,

9. J. Tonda, *L'impérialisme postcolonial*, p. 219.

10. Voir L. Dubreuil, *L'empire du langage, colonies et francophonies*, p. 21-47.

11. Voir A. Mangeon, *La pensée noire et l'Occident*, p. 32-37.

comme le signale le texte de Joseph Tonda, à envisager la rupture d'une épistémè, comprise au sens foucauldien du terme comme configuration intellectuelle et mode de représentation du monde. « L'érotisme noir », dans ce cas, ne se comprend pas uniquement comme réinvestissement, souvent provoquant, du lexique colonial, mais bien comme tentative de reconfiguration du champ du savoir et des imaginaires. Le passage de seuil que suscite la confrontation avec l'Autre induit en effet selon Joseph Tonda l'établissement d'une domination politique et d'une volonté de documentation, mais aussi un rapport de fascination mutuelle. Choisir le prisme de l'érotisme permet dès lors de s'attacher à l'un des aspects de cette fascination, en interrogeant un éblouissement qui prendrait ponctuellement la forme du « coup de foudre » ou de la « bombe »¹². Il s'agira donc ici, à travers la convocation de deux textes longtemps oubliés ou méconnus, jetés à l'Enfer des bibliothèques coloniales, de proposer une étude de l'érotisme conçu comme « parade » amoureuse et postcoloniale – soit, pour reprendre la définition de Lydie Moudileno, comme un « acte de profération identitaire qui passe par une théâtralisation – plus ou moins contrôlée – des corps et des images dans un espace particulier, et qui se pose en résistance à (ou en compétition avec) d'autres imaginaires [...] »¹³. Lire cette littérature érotique africaine marginalisée, privée de tout horizon de réception éditoriale, conduit en d'autres termes à se confronter à une prise de position dont il importe d'interroger, au-delà de la dimension ouvertement subversive de ces textes, le statut de « contre-discours » ou de « discours en retour » : nous proposons donc de les lire non seulement en tant qu'expressions d'un *writing back* postcolonial¹⁴, mais aussi en tant que réappropriation d'un discours d'exclusion autoritaire¹⁵.

12. J. Tonda, *L'impérialisme postcolonial*, p. 131-144.

13. Voir L. Moudileno, *Parades postcoloniales*, p. 23.

14. Voir B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*.

15. Voir à ce sujet M. Foucault, *Histoire de la sexualité I*, p. 134 : « Or, l'apparition au XIX^e siècle, dans la psychiatrie, la jurisprudence, la littérature aussi, de toute une série de discours sur les espèces et les sous-espèces d'homosexualité, d'inversion, de pédérastie, d'"hermaphrodisme psychique" [...] a permis aussi la constitution d'un discours "en retour" : l'homosexualité s'est mise à parler d'elle-même, à revendiquer sa légitimité ou sa "naturalité" et souvent dans le vocabulaire, avec les catégories par lesquelles elle était médicalement disqualifiée. »

Étonnements et éblouissements de l'érotisme africain

Soulever la question d'une littérature érotique africaine dans l'espace francophone invite dans un premier temps à faire le constat d'une relative occultation de ses premiers jalons. De fait, si les œuvres de Ken Bugul et de Sami Tchak ont trouvé une place dans l'espace de réception contemporain et ont pu être lues par la critique comme des textes traversés par la question de l'érotisme¹⁶, des travaux d'édition récents ont mis en lumière des récits antérieurs, qui n'avaient pas trouvé de public à l'époque de leur conception. Cet envers de la littérature du continent, non exploité et tombé dans l'oubli, constitue un « rivet »¹⁷ manquant de la mémoire et de la culture littéraires africaines. Nous nous attacherons donc ici à l'exploration de certains de ces textes inconnus, qui refont surface aujourd'hui, mais dont la mémoire longtemps occultée dit beaucoup de l'histoire de l'édition dans le monde francophone, et du parcours de la génération des intellectuels qui ont mené et vécu les indépendances. Remonter à ces jalons manquants nous conduira ainsi à proposer une lecture croisée du texte de l'écrivain malien Yambo Ouologuem, *Les mille et une bibles du sexe*, réédité en 2014 par les éditions Vents d'Ailleurs, et de deux romans du Nigérien Abdoulaye Mamani, *Shit* et *Les divagations d'un nègre hippy*, jusqu'à présent inédits et en cours de publication chez L'Harmattan.

Le rapprochement entre ces textes n'a rien d'arbitraire, tant les deux œuvres présentent une tonalité et un parcours similaires : sans doute parce qu'ils faisaient voler en éclat la religion, la morale et les conventions sociales par l'évocation libre de la sexualité, ces récits ont été passés sous silence – soit qu'ils aient été publiés sous un pseudonyme aux sonorités germaniques, comme ce fut le cas pour un Yambo Ouologuem ponctuellement travesti sous le nom d'Utto Rudolf¹⁸, soit qu'ils aient été tout simplement mis de côté par le système éditorial dans le cas d'Abdoulaye Mamani. Les deux textes, soumis à un geste d'occultation éditorial plus ou moins prononcé, sont en outre contemporains : Ouologuem publie en

16. Voir par exemple B. Sartra, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak* ou S. Gehrman, « Désir de/du Blanc et écriture autobiographique chez Ken Bugul ».

17. « Nous sommes les rivets de la mémoire/dans les tempes de l'aube » écrit Hawad, *Furigraphie. Poésies (1985-2015)*, p. 72.

18. Après avoir été rejeté par les éditions du Seuil, le manuscrit est finalement publié aux éditions du Dauphin en 1969.

effet son récit pour la première fois en 1969, tandis que la rédaction des textes de Mamani date vraisemblablement du milieu des années 1970. On peut par conséquent émettre l'hypothèse d'une pensée érotique qui s'élaborerait simultanément chez chacun des auteurs, qui situent d'ailleurs tous deux leurs récits en dehors de l'Afrique de l'Ouest – à Rome, à Paris, ou dans une propriété isolée, voisine d'Aubenas, dans le récit de Ouologuem. Le parallèle entre ces deux œuvres migrantes peut enfin être prolongé sur un plan formel : dans les deux cas, l'érotisme est en effet porté par le prisme d'un récit dialogique, dont il est tentant de faire remonter l'origine au précédent orientaliste des *Mille et une nuits*¹⁹. Dans le récit de Ouologuem, l'auteur fictif qu'est Utto Rudolf s'emploie ainsi à recueillir par voie téléphonique les confessions érotiques de « trois cents couples » issus de la haute société parisienne, tous fervents amateurs d'une pratique ludique et érotique de la « confession-poker » (p. 18). Chez Mamani, le modèle narratif est le même dans les deux récits : un déserteur de l'armée américaine, fuyant une guerre du Viêt Nam qu'il ne cautionne pas (Jim dans l'un des deux romans, Bill dans l'autre), s'adresse dans un long monologue nocturne à un exilé africain qui lui sert de répondant (un narrateur à la première personne dans *Les divagations*, le personnage de Diop dans *Shit*). La description des frasques sexuelles du personnage principal, de son refus du patriotisme national et l'évocation de la lutte pour les droits civiques des Africains-Américains s'entremêlent dans une succession de tableaux, au gré d'une balade urbaine ponctuée de jurons et d'aposiopèses, où les imprécations du déserteur contre tous les systèmes d'oppressions tendent à se retourner également contre le lecteur. Il s'agit donc bien chez les deux auteurs de mettre en scène un érotisme dialogique, d'autant plus envahissant qu'il n'hésite pas à interpeller le lecteur.

La relative relégation de ces textes s'explique dès lors à la fois par leur violence verbale et symbolique et par l'effet de surprise que suscite la proposition d'un récit évidemment érotique sous la plume d'un auteur francophone africain au tournant des années 1970. Comme le soulignent

19. La référence, explicite dans le titre de Ouologuem, transparait également à l'issue de la première partie du roman, lorsqu'est énoncé le verdict suivant : « L'accusé sera condamné à se masturber trois à quatre heures par jour dans les WC. [...] Il devra conter, conter sans relâche, jusqu'à en enchanter toute l'assistance. Si tout ce qu'il avance s'avère exact, alors oui, nous l'accepterons comme le maître des lieux. » (p. 45).

Jean-Pierre Orban et Sami Tchak, préfaciers de la nouvelle édition des *Mille et une bibles du sexe*, la question soulevée est celle de savoir si on peut « accepter sans réticence d'un Africain noir qu'au lieu de produire une littérature ethniquement typique, il investisse pleinement un des terrains littéraires les plus marqués, celui où le style fait passer un contenu du pornographique à l'érotique [...] sans qu'aucune note exotique – ou quasi – ne pimente jamais le texte »²⁰. Si l'hypothèse d'une littérature érotique africaine étonne, ce n'est pas uniquement parce qu'elle briserait des tabous et transgresserait la bienséance, c'est aussi et surtout parce que, se plaçant dans la filiation d'Apollinaire²¹, de Robbe-Grillet ou de Pierre Louÿs, elle rompt avec l'horizon d'attente documentaire imposé aux littératures coloniales ou périphériques. On ajoutera que l'espace de publication des littératures francophones demeure congru au tournant des années 1970, à une époque où les collections spécialisées sont encore rares et où les éditeurs généralistes tendent à se montrer réticents vis-à-vis des textes venus d'Afrique : comme le démontre Claire Ducournau²², il faut attendre la vague de légitimation des années 1990 pour que ces œuvres bénéficient d'un cadre de publication propice, ouvert par exemple à l'érotisme récurrent des romans de Calixthe Beyala. Ouologuem se joue d'ailleurs de ce contexte de réception contraignant en soulignant la vocation strictement « documentaire » d'un ouvrage fondé sur la compilation de témoignages ou de récits oraux²³ : cette précaution introductive, que l'on pourrait croire tirée des meilleures pages d'une littérature ethnographique souvent taxée de colonialisme²⁴, prend cependant un tout autre sens dès lors qu'il s'agit de collecter les confessions intimes et scandaleuses de la haute société parisienne. La précaution de la préface se rapproche par conséquent bien plus de la position de l'éditeur fictif

20. Y. Ouologuem, *Les mille et une bibles du sexe*, p. 12.

21. Voir notamment G. Apollinaire, *Les onze mille verges*.

22. Voir C. Ducournau, *La fabrique des classiques africains*.

23. Voir notamment l'enchaînement d'affirmations, largement contradictoires, que présente la « Note de l'auteur au lecteur », p. 15 : « Ce livre étonnera sans doute le lecteur ; mais si je prends sur moi de présenter ce livre, c'est aussi pour lui demander assez d'indulgence pour ne pas crier au scandale. [...] Qu'on le veuille ou non, tout couple sain est érotique, chacun selon sa propre formule. Et ce livre est un document. [...] Aucun fait en cet ouvrage n'est inventé. Mais, parce que « la censure a perdu ceux qui ont voulu s'en servir », ce livre n'étant pas un roman à clés, toute ressemblance avec des personnes physiques serait fortuite. »

24. Voir par exemple P. Hazoumé, *Dogucimi*, et la préface de Georges Hardy.

des *Liaisons dangereuses* que de l'entreprise d'un écrivain informateur contribuant par ses écrits à une meilleure connaissance des populations indigènes.

La surprise que suscitent ces textes, assez aveuglante pour motiver leur longue occultation, tient donc pour partie à leur capacité à tromper l'horizon de réception des littératures francophones contemporaines. Pourtant, un bref retour sur le parcours des deux écrivains suffit à signaler la présence en filigrane d'une ligne serpentine de l'érotisme, plus ou moins affichée dans leurs ouvrages antérieurs.

La position de Ouologuem au sein du champ francophone est aujourd'hui bien connue : lauréat du prix Renaudot en 1968 pour *Le devoir de violence*, il essuie plusieurs accusations de plagiat qui conduisent à sa marginalisation, à sa sortie de l'espace littéraire et à son retour au Mali²⁵. Son parcours se résumerait ainsi à la succession d'une fulgurance littéraire et d'une brutale mise au silence, d'autant plus flagrante qu'une grande partie de ses écrits – parfois alimentaires – demeure à ce jour encore inédite ou oubliée. Cependant, quand bien même on s'en tiendrait aux textes connus de l'auteur, on ne peut manquer d'y constater la récurrence du motif érotique. Délivrant dans la *Lettre à la France nègre* ses conseils aux « pisse-copie nègres d'écrivains célèbres », Ouologuem hésite ainsi à fonder son argumentaire sur la référence au roman « à l'eau de rose » ou au polar : s'il opte finalement pour la seconde possibilité, il n'en conserve pas moins dans sa représentation tabulaire des composantes de l'intrigue policière l'élément érotique indispensable au bon polar²⁶. Plus encore, dans son avertissement au lecteur, Ouologuem tisse

25. Voir à ce sujet Ch. Wise, *Yambo Ouologuem: postcolonial writer, islamic militant*.

26. Voir Y. Ouologuem, *Lettre à la France nègre*. Il est à ce titre frappant de constater que le titre des *Mille et une bibles du sexe* fait une apparition cachée ou à tout le moins dispersée dans la lettre consacrée à l'esthétique du collage intertextuel que Ouologuem préconise pour la composition des polars : « Ce que vous pouvez réussir, pratiquement, c'est créer, en un milliard de titres, la Bible des fanatiques du genre : un palais féérique, architecturé, diapré de descriptions, de psychologie, d'action et de sang, avec toute la gigantesque cohorte des recettes du crime et du châtement. Une interminable perspective de références et de possibilités de lectures : *Les Mille et Une Nuits* sur un socle de tortures agoniques, avec les désespoirs souverains des salauds. » (p. 202), nous soulignons. Au-delà de la double référence intertextuelle à la Bible et aux *Mille et Une Nuits*, la présence sous-jacente du récit érotique de Ouologuem peut se lire dans ces lignes à travers l'évocation sadienne de palais dissimulés et de « tortures agoniques ».

une filiation nette entre *Le devoir de violence* et *Les mille et une bibles du sexe*:

Et, si j'ai pris sur moi de présenter *Les Mille et une Bibles du sexe*, c'est également parce que, en raison de certains aspects érotiques de mon premier roman, divers pays africains ont rejeté de leurs frontières *Le Devoir de violence*. J'étais, aux yeux de chefs d'État irresponsables ou incultes, j'étais, pour avoir osé dire du Nègre qu'il faisait l'amour, un cartériste vendu à une France raciste, laquelle s'amusait de voir dénigrer par un Noir les mœurs des peuples noirs²⁷.

Le récit érotique offre ainsi la réponse à l'accusation qui imputait au *Devoir de violence* la reproduction du cliché de l'appétit sexuel excessif prêté aux Africains. L'appropriation d'un genre érotique européen, sous un pseudonyme qui évoque les héros austro-hongrois d'Arthur Schnitzler ou de Leopold von Sacher-Masoch, vise donc à dissocier l'érotisme décrit par l'auteur malien d'un contexte africain propice à la reconduction de la « phrase de possession » coloniale. À ce titre, *Les mille et une bibles du sexe* constitue bien une surprise, dans la mesure où elles reproduisent et décentrent le motif érotique présent dans l'œuvre antérieure.

La trajectoire d'Abdoulaye Mamani, artisan de l'indépendance du Niger, est sans doute moins abondamment documentée. Député du Niger, puis Grand Conseiller de l'AOF, Abdoulaye Mamani soutient le *Sawaba* d'inspiration socialiste, mené par Djibo Bakary. Écarté par les élections de 1958, il continue la lutte anticoloniale et entre en dissidence. Contraint à l'exil par le gouvernement autoritaire de Diori Hamani, il est de tous les combats de son temps : militant du FLN en Algérie²⁸, soutien des *Blacks Panthers* à New York, œuvrant pour les droits des femmes, ainsi que pour la libération d'Angela Davis, il est un adversaire inlassable des différents régimes autoritaires qui se succèdent dans son pays. Il est emprisonné par Seyni Kountché peu de temps après son retour au Niger²⁹. La littérature est pour lui l'occasion de poursuivre par d'autres moyens ses combats politiques, sans cesse relégués dans la marginalité des oppositions et des dissidences. Son grand roman anticolonial,

27. Y. Ouologuem, *Les mille et une bibles du sexe*, p. 21.

28. K. van Walraven, « From Tamanrasset ».

29. K. van Walraven, *The Yearning for Relief*.

*Sarraounia*³⁰, est devenu un classique au Niger. Adapté au cinéma par Med Hondo³¹, le film obtient le grand prix du FESPACO à sa sortie, ainsi qu'une reconnaissance internationale. Une pièce, *Le Balai*, et quelques nouvelles sont publiées de son vivant, mais il laisse à sa mort, en 1993, une immense partie de son œuvre au fond de ses cartons et de ses dossiers, dans des pochettes ou des carnets – non éditée. Jean-Dominique Pénel a travaillé à la publication de ses romans et de ses poèmes, et plus récemment de ses récits érotiques³². Si ces derniers se rangent encore aujourd'hui dans le volet immergé de l'œuvre de Mamani, force est de constater que le personnage de Sarraounia possédait déjà plusieurs amants et s'en réjouissait. D'autres figures féminines viennent d'ailleurs renforcer cette piste – ainsi, la mystérieuse Ebony, qui donne son nom au recueil poétique³³. Une fois de plus, le texte érotique s'inscrit donc dans une filiation qui en fait l'aboutissement d'une réflexion politique et littéraire sur le positionnement de l'écrivain francophone.

Se pencher sur l'éblouissante « surprise » que constituerait la proposition d'un « érotisme noir », résolument situé à l'écart du champ de réception des littératures périphériques, implique par conséquent d'interroger une démarche complexe, irréductible à la seule ivresse d'une imagination sensuelle libérée. Le personnage central que représente Régis, dans le récit de Ouologuem, souligne à ce titre la dimension conceptuelle d'un érotisme compris avant tout comme effort intellectuel et spéculaire : « Car le sexe étonne. Mais le corps interroge. Et le cerveau apprend. Or la sentinelle du désir tremble de se voir désarçonnée. Voilà l'érotisme dès

30. A. Mamani, *Sarraounia. Le drame de la reine magicienne*.

31. M. Hondo, Adaptation et dialogues par Abdoulaye Mamani. Bande originale de Pierre Akendengue, *Sarraounia*.

32. Sont disponibles aujourd'hui : A. Mamani, *Cœuvres poétiques : Poémérides, Éboniques, Préface à l'Anthologie de poésie de combat, premiers poèmes*; A. Mamani, *Idriss Alaoma, le caïman noir du Tchad; La passion de Babemba, poème épique; Néo-africanthropus*; A. Mamani, *Le puits sans fond, roman*; A. Mamani, *À l'ombre du manguier en pleurs*, suivi de *Une faim sans fin*. Elara Bertho a participé à l'édition des deux dernières parutions et prend également part à l'édition de *Shit et Les divagations d'un nègre hippy*. Les indications de pages données ici correspondent aux pages des manuscrits.

33. A. Mamani, *Cœuvres poétiques : Poémérides, Éboniques, Préface à l'Anthologie de poésie de combat, premiers poèmes*, p. 87-101. Notamment « Pour vaincre la mort et son silence obscur », p. 94.

lors à nouveau étudiant... »³⁴. Si l'érotisme est à prendre au sérieux, c'est précisément parce qu'il renvoie chacun – lecteur, auteur, personnage – à un recommencement de l'étude, justifiant qu'on s'efforce de le considérer, suivant en cela le texte de Joseph Tonda, comme un mode de rupture épistémique. Tout au long du récit, Régis, double de « l'homme sans race ni contrée », ce mystérieux maître de cérémonie désigné tout au long du texte par son absence de caractéristiques identitaires, n'a ainsi de cesse d'interroger et de remettre en cause la définition d'un érotisme qui serait à la fois zone à défendre et solution universelle³⁵.

Quelle leçon pour l'« érotisme noir » ?

Les hésitations de Régis³⁶ ne rendent pas aisée la définition d'un « érotisme noir » que Mamani et Ouologuem, décrivant les tribulations européennes de personnages anonymes ou marginaux, auraient tous deux en partage. Pourtant, la trajectoire qui conduit chacun des deux auteurs à l'écriture du récit érotique semble inviter à considérer ces textes comme le lieu d'un véritable engagement : il ne s'agit pas « de cultiver la prose banale du sexe »³⁷, dont l'énoncé chez Ouologuem donne lieu à une sévère punition. « L'érotisme noir » dont les deux auteurs s'efforcent de proposer l'expression ne s'intègre nullement au bastion paralittéraire³⁸ de la « littérature rose » qu'évoquait pourtant Ouologuem dans la *Lettre à la France nègre* : on comprend dès lors que décrire des relations sexuelles et amoureuses – au risque de tomber parfois dans une mièvrerie romantique³⁹ – pose la question d'un rattachement à la « littérature rose » au sens où Mongo Béti la dénonçait dans la célèbre querelle qui

34. Y. Ouologuem, *Les mille et une bibles du sexe*, p. 17.

35. Voir Y. Ouologuem, *Les mille et une bibles du sexe*, p. 69 : « Car l'inspiration de Régis, c'était d'abord son regard ; elle ne passait à l'action que pour sauver l'érotisme », p. 70 : « L'érotisme n'était pas une solution, il était la solution. »

36. *Ibid.*, p. 107 : « ... Il y a, fit en écho doucement Régis, il y a que ce n'était pas cela, l'érotisme. »

37. *Ibid.*, p. 275.

38. Voir D. Fondanèche, *Paralittératures*.

39. Le cas est directement évoqué par Y. Ouologuem au sujet du conte consacré aux amours du plan d'eau Myram et du chameau Héhanhé (*Les mille et une bibles du sexe*, p. 285 sq.).

l'opposa à Camara Laye⁴⁰. Littérature noire ou rose⁴¹, il faudrait choisir : aujourd'hui encore, Sami Tchak⁴² rappelle très bien ces enjeux de la production littéraire francophone, lui qui a tant lutté pour conquérir le droit de parler d'Amérique latine, et non incessamment du Togo. Redécouvrir les textes de Mamani et de Ouologuem à l'heure contemporaine, revient donc aussi à offrir la possibilité d'écrire une autre histoire littéraire de l'Afrique francophone, plus souple, plus ouverte à la complexité, délivrée de la partition binaire qui opposerait engagement et jouissance.

De fait, Ouologuem comme Mamani font de leurs récits érotiques le vecteur d'une indubitable revendication politique et idéologique. Le modèle dialogique qui conduit chez Mamani à une rencontre intercontinentale – en Europe, où se croisent les Noirs américains et les exilés politiques africains – permet ainsi d'établir un parallèle entre la lutte pour l'indépendance et la lutte pour les droits civiques. La question de la « color line »⁴³, qu'elle soit implicite ou explicite, traverse les textes par-delà les États, et rend poreuse la frontière entre érotisme, politique et pornographie. Interroger la puissance du corps conduit en effet à examiner le poids d'un pouvoir postcolonial qui tend à réitérer les dispositifs d'oppression coloniaux. Dès lors, pour Abdoulaye Mamani, l'érotisme devient une notion d'autant plus complexe qu'elle agit à double tranchant, servant tout à la fois à penser les conditions de l'oppression et les modalités de l'émancipation.

Le corps érotique, rendu érotique par autrui – érotisé en quelque sorte – est d'abord le lieu de l'oppression, singulièrement chez les Noirs. En cela, les corps dans *Shit* et *Les divagations d'un nègre hippy* correspondent tout à fait à la définition que donne Joseph Tonda des « corps-sexes », dont la chair spectaculaire est régie par un système d'images, d'imaginaires et de discours. Tout comme le corps-sexe de Nicki Minaj

40. Voir M. Béti « Afrique noire, littérature rose ».

41. Sur ce jeu de mot, voir le poème « Rose noire » d'Abdoulaye Mamani dans *Éboniques (Œuvres poétiques)*, p. 85), qui revendique cette double filiation littéraire : la lutte contre les droits civiques et l'engagement en faveur du combat des Noirs américains, et la littérature érotique.

42. Voir S. Tchak, *La couleur de l'écrivain*.

43. Voir l'excellent catalogue d'exposition : D. Soutif, *The color line. Les artistes africains-américains et la ségrégation 1865-2016*.

provoque une jouissance du regard en même temps qu'il manifeste la colonisation des imaginaires, les personnages d'Africains américains dans les textes de Mamani prostituent leurs corps en croyant échapper à l'oppression de classe et de race dont ils sont victimes, tandis qu'ils manifestent au contraire ce faisant l'oppression des imaginaires – et notamment de la valeur du corps noir dans l'inconscient blanc. Par exemple, dans les premières pages des *Divagations*, Jim se prostitue auprès d'un riche homosexuel pour échapper à la misère de Harlem – un motif que l'on retrouve aussi dans *Shit*. S'instaure dès lors un lien complexe de « fascinations » réciproques, où le Blanc est ébloui par le corps noir – hypersexualisé – de celui qu'il s'achète, tandis que le Noir est fasciné par la valeur monétaire déployée dans l'appartement de celui qui le reçoit : « J'en rêvais d'extase. Je songeais à toute la nouba qu'on pouvait se payer avec cet arsenal »⁴⁴. Dans la continuité des analyses de Dany-Robert Dufour, la jouissance ne vient plus des corps, mais de la valeur monétaire échangée – ou peut-être de la valeur rêvée, fantasmée, qui circule d'imaginaire à imaginaire. Plus encore qu'une relation physique tarifée, c'est en effet une confrontation d'imaginaires qui se joue ici : un corps-sexe contre un fétiche capitaliste de possession de la valeur. Ainsi le personnage de Bill se moque-t-il des Blancs prisonniers de leurs imaginaires des corps « nègres » : « Ils aiment ça les Blancs... le nègre naïf et bête... ça les rassure »⁴⁵. De même, Jim confirme dans *Les divagations* la puissance de l'image du corps noir sexualisé :

Des femmes racistes qui croient dur comme fer que le nègre est fait pour la saillie. Elles se laissent enguirlander. Elles sont victimes de leur propre mythe. Elles traînent dans les rues de Greenwich Village en quête d'étalons noirs. Elles paient cash. Elles mettent le paquet pour se faire un nègre – *leur nègre*. Elles se le choisissent le plus sinistre possible. Le plus fruste. Le mieux baraqué. Ça fait plus sexy⁴⁶.

Ce qui est jugé « sexy », c'est précisément la correspondance du corps au cliché véhiculé par l'imaginaire global des images écraniques et des récits concomitants. De même, on peut s'interroger sur le lien que tisse Ouologuem entre la présence du corps noir et un imaginaire de la

44. A. Mamani, *Les divagations d'un nègre hippy*, p. 44.

45. A. Mamani, *Shit*, p. 14.

46. A. Mamani, *Les divagations d'un nègre hippy*, p. 61.

possession masochiste, qui renoue aussi bien avec la tradition littéraire initiée par Leopold von Sacher-Masoch qu'avec les représentations esclavagistes : il est à ce titre frappant de constater que l'introduction des fustigations masochistes dans le chapitre intitulé « La Différence » va de pair avec l'apparition d'un personnage noir⁴⁷. Le récit érotique devient ainsi l'occasion d'un réinvestissement et d'une subversion de la représentation esclavagiste du corps noir violenté : il permet une réappropriation contractuelle ou ironique des projections imaginaires imposées à un corps assujéti.

Au-delà même de cette prise de position contre la représentation érotisée et réifiée du corps noir, le récit érotique peut porter une prise de parole politique. Ainsi, les personnages de Jim et de Bill chez Mamani sont tous deux des déserteurs de l'armée américaine qui refusent de servir une guerre qu'ils jugent néocoloniale, et se placent dans la droite filiation des discours des *Black Panthers*. Ils dénoncent tous deux les élans nationalistes, en pointant les effets de ces constructions idéologiques sur les corps asservis :

On vous gargarise le mou dès la braille... On vous chante les merveilles, les joies, les grandeurs, les honneurs, les amours de la patrie... De la terre natale... Du pays sacré... On vous bourre le crâne des vertus du devoir... On vous conditionne... Systématique... Et on vous fait faire les pires conneries... Les massacres... les guerres... Les rapines... Les viols... Au nom de la nation... Au nom de toutes les belles grandeurs de l'État, les pauvres s'étripent avec joie... Ils s'entretuent... Ils se mutilent dans l'allégresse... La conscience tranquille et les dignes sentiments du devoir bien fait... Les hymnes, les fanfares, les sermons et les serments... Vous bandez raide... Vous jouissez

47. On notera à ce titre que la double introduction du corps noir et de la soumission masochiste donne lieu à la première apparition du néologisme érotique que constitue le verbe « se pieuvrer » : « ... Il y eut tout à coup un claquement de mains sur la table, un cri fusant dans l'air, des lèvres agrapheuses courant sur le ventre de la femme, des frissons saillis de la verge brune, qui se pieuvre en cloche de chair au coucher du soleil. » (Y. Ouologuem, *Les mille et une bibles du sexe*, p. 106). Le motif du corps noir associé au contrat de soumission masochiste semble ainsi aboutir à la proposition d'une métaphore zoologique. De même, plus loin dans le récit, l'organisation d'un « marché aux esclaves » (p. 279) coïncide avec l'évocation du corps noir d'une femme « de type éthiopien ».

d'hystérie... Vous crevez dans la bêtise et la confusion... Marionnettes innocentes...⁴⁸

Le « on » de l'indétermination, assimilable à la « société du spectacle » que décrit Guy Debord⁴⁹, use donc de l'humiliation des corps. Le viol, la mutilation et la bêtise sont autant de manifestations des puissances coloniales que dénoncent Abdoulaye Mamani et Joseph Tonda. Les Noirs américains ont été envoyés en première ligne pendant la guerre du Viêt Nam, et la mise à l'épreuve de leur corps sexué donne ici lieu à une critique de l'idée de patrie. Cette prise de position est d'autant plus forte qu'Abdoulaye Mamani a été l'un des artisans de la décolonisation, participant à la fondation de l'idée d'une nation nigérienne dans les années 1950. Une fois celle-ci advenue, il en dénonce avec force les effets pervers, en croisant son discours avec celui d'un Noir américain. Le constat est le même : les corps, dans tous les cas, demeurent asservis par les discours d'État, la religion, les clichés et le racisme qu'ils véhiculent.

Évoquer un « érotisme noir » qui se distinguerait des facilités superficielles d'une « littérature rose » à laquelle Mongo Beti reprochait son irénisme et sa capacité à faire abstraction des enjeux politiques soulevés par la question noire, autorise ainsi l'hypothèse d'un érotisme engagé, dont la transgression ne se bornerait pas à l'outrage aux bonnes mœurs. La prose érotique, par conséquent, devrait également se lire comme une « écriture contre », soit comme une prise de position contre l'ordre politique et social en vigueur, et contre les représentations préexistantes d'un corps noir réifié et possédé. Pour un écrivain francophone africain, recourir au motif érotique conduit non seulement à déjouer les attentes d'un lectorat avide d'exotisme, mais encore à tenir un discours idéologique fort en faveur d'une libération des sociétés et des imaginaires.

« Écrire contre » : effleurements, engagements et emprunts

Définir « l'érotisme noir » comme une écriture engagée aboutit à la proposition d'une lecture du texte érotique comme « écriture contre », soit comme transgression opposée au système de savoir et de pouvoir en

48. A. Mamani, *Shit*, p. 36.

49. Voir G. Debord, *La société du spectacle*.

vigueur. Pourtant, le souci de rendre compte de l'engagement dont serait porteur « l'érotisme noir » ne doit pas conduire à résumer la position des écrivains concernés à une attitude de résistance ou d'opposition : la convocation de la ligne serpentine de l'érotisme semble au contraire permettre une position plus ductile et complexe, irréductible à la seule proposition d'un contre-discours voué à la remise en cause des représentations coloniales⁵⁰. Précisément parce qu'il entend d'emblée s'inscrire dans un dialogue avec l'Occident, dont il réinvestit le canon littéraire en appliquant les recommandations formulées dans la *Lettre à la France nègre*, le récit érotique ne saurait être conçu uniquement comme le lieu d'une opposition et d'une réfutation des clichés et des représentations coloniales. Le poids de l'engagement ne doit donc pas conduire à négliger ce qui fait la spécificité du genre érotique – fiction des rencontres, des échanges, des fluides et des corps à corps. Il semble ainsi nécessaire de nuancer l'idée d'un contre-discours érotique en proposant l'hypothèse d'un « écrire contre », dont le positionnement, plus que de simples oppositions, serait aussi fait de frottements et de contacts. Prenant appui sur la référence européenne aussi bien que sur les fantasmes qui entourent le corps noir, les récits érotiques de Mamani et de Ouologuem pourraient à ce titre être compris comme autant d'illustrations du rapport de coprésence fascinée dont Joseph Tonda fait l'une des manifestations de « l'impérialisme postcolonial ». La prise de distance par rapport au corpus postcolonial existant se manifeste ainsi par l'affirmation d'un rapport de dépendance mutuelle, irréductible à la seule imposition du cliché orientaliste :

[...] lorsque Edward W. Saïd met en exergue la manière dont les Occidentaux se servent de l'image d'un Orient qu'ils ont créé comme repoussoir indispensable et nécessaire à la définition, par contraste, de leur propre identité, Saïd ne voit pas qu'il décrit en fait le processus par lequel l'Orient, c'est-à-dire son image, *colonise* l'imaginaire occidental. Car, si l'image de l'Autre construite par soi-même sert de moyen de définition de sa propre image, et donc de sa propre identité, c'est parce que cette identité est *dépendante* de cet autre⁵¹.

Les récits érotiques, par leur double rapport au cliché colonial et à l'intertextualité, apparaissent comme la démonstration de cette interaction

50. Voir à ce sujet B. Mouralis, *Les contre-littératures*.

51. J. Tonda, *L'impérialisme postcolonial*, p. 72.

complexe: « écrire contre », dans ces conditions, implique non seulement de prendre position contre le cliché colonial, mais aussi de reconnaître la porosité d'imaginaires interdépendants. Proposer l'hypothèse d'une « écriture contre » ne revient pas par conséquent à reconduire la dichotomie du « penser avec » et du « penser contre », mais à envisager une pratique littéraire de la « possession », du frottement et de l'influence.

L'usage du corps comme instrument de libération chez Mamani permet ainsi de concevoir une résistance qui s'exprime à la fois dans la transgression de l'interdit et dans la célébration d'un érotisme débridé :

[L'humanité] se contente des rêves de quelques-uns. Elle se prosterne devant les hallucinations de Jésus ou de Mahomet. Elle se pâme quand Jeanne d'Arc ou Ursule entend « des voix ». Alors que nous sommes tous des prophètes [...]. Il suffit pour cela de forcer un peu la dose, de battre en brèche tous les interdits qui nous endiguent et nous entravent dans nos passions les plus intimes. Interdits de baiser en public. Interdits de marcher nu. Interdits de boire. Interdits de fumer. Interdits de voler. Interdits de crier... et tous les autres interdits imbéciles. Tous les complexes qui nous paralysent et nous empêchent de vivre. De vivre totalement⁵².

La « vie totale » que suggère l'auteur s'expérimente pour partie dans les drogues et dans l'alcool, mais avant tout dans la libération sexuelle. Le plaisir et la jouissance sensuelle deviennent dès lors synonymes d'utopie politique : le corps porte en lui la possibilité d'un nouveau rapport à l'imaginaire, fondé sur une émancipation des carcans, sur une écriture et une pratique du corps à corps amoureux.

On soulignera à cet égard que – fait assez rare pour être noté – c'est la jouissance féminine qui porte le plus intensément la puissance politique révolutionnaire et libératrice de « l'érotisme noir ». Chez Abdoulaye Mamani en effet, le corps de la femme, doublement marginalisé dans une conception intersectionnelle⁵³ du subalterne, sert très souvent à dire la libération du joug de l'oppression : la femme noire, parce qu'elle est femme et parce qu'elle est noire, constitue un laboratoire d'exploration des révoltes possibles – contre l'ordre établi, contre la religion, contre les morales sociales. De même, chez Ouologuem, c'est l'accession au

52. A. Mamani, *Les divagations d'un nègre hippy*, p. 111.

53. K. Crenshaw, « Mapping the margins ».

plaisir de « Golda la juive », progressivement émancipée du cadre de vie bourgeois dans lequel elle évolue, qui manifeste le plus clairement une volonté de transgression de l'ordre social établi et scelle le déploiement d'un plaisir né d'interactions mutuelles et consenties. Le récit érotique dans son ensemble se construit donc à la fois dans le refus de tous les conformismes – qu'ils soient politiques, sociologiques ou narratifs – et dans la célébration des contacts, des altérités et des frottements.

Cette éthique du contact s'applique à la conception d'anecdotes mettant en scène la rencontre et la jouissance autant qu'à la mise en œuvre d'un frottement mutuel des textes et des sources littéraires, émancipés des hiérarchies et des canons traditionnels. Le récit érotique, à ce titre, est aussi un « écrire contre » de la cohabitation, favorisant la rencontre de corps et de textes qui iraient à l'amble. L'appel à l'émancipation sensuelle, par conséquent, s'entend également comme invitation à une libération et une réappropriation de l'histoire littéraire. Ainsi, du moins, lisons-nous cette incitation à se libérer des carcans chez Mamani :

Il faut les libérer toutes. Il faut crever le plafond de l'inconnu et du doute. Extirper les tabous. Démythifier le corps. Le plier au besoin. L'esprit existe! L'imagination existe! Le rêve existe! Il faut les explorer et les connaître. À l'instar du monde approximativement connu, l'homme doit explorer son monde intérieur, les voies cachées de l'esprit et du cerveau⁵⁴.

Empruntant à Baudelaire l'injonction à chercher « au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* »⁵⁵ et à Rimbaud le « dérèglement de tous les sens » du Voyant⁵⁶, le personnage de Jim appelle autant à trouver dans le corps les moyens d'une émancipation qu'à déconstruire les référents traditionnels de la littérature africaine, en cherchant l'inspiration en dehors des sentiers battus. Citant tour à tour le concert de Woodstock, Nina Simone et *Puissance noire* de Richard Wright, les deux textes

54. A. Mamani, *Les divagations d'un nègre hippy*, p. 110.

55. Ch. Baudelaire, « Voyage », in *Les fleurs du mal*, p. 182.

56. A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, p. 344. Le motif du voyant et d'une extension des perceptions par le biais de l'érotisme apparaît également chez Ouologuem : « Ce n'était donc pas le psyché du voyant qui apparut devant les regards des prisonniers, ni un nouveau monde, encore plus merveilleux que celui des rêves, non. C'était une expérience de tous les temps et du monde entier, au-delà du village abandonné, qui s'imposa en présence différente. » (Y. Ouologuem, *Les mille et une bibles du sexe*, p. 276).

d'Abdoulaye Mamani mêlent les généalogies littéraires, en puisant également à la source du roman érotique français, avec une ironie héritée de Sade dans *La philosophie dans le boudoir*. Combinant les sources et les inspirations, le récit érotique est moins un texte de confrontation des traditions littéraires que le lieu de leur fusion et de leur mise en contact – ce dont témoigne par exemple l'abondant recours à l'épigraphe que pratique Ouologuem dans *Les mille et une bibles du sexe*. Un constat tardif, intégré à l'épisode incongru du safari érotique qui transporte les protagonistes parisiens au cœur d'un paysage kényan peuplé de « fauves en chaleur », vient d'ailleurs confirmer cette hypothèse intertextuelle :

Pourquoi refuser au mythe du fantastique ce qui est accordé au mythe des horizons inconnus et des cieux lointains ? Dans la genèse de la vie du sexe, il va de soi qu'outre l'art des attitudes, la finesse des intentions, la subtilité des agressions, le témoignage du coït, en harmonie avec l'ivresse de l'esprit, se cherche sans cesse un véritable répertoire...⁵⁷

La « parade » érotique ne saurait ainsi se concevoir sans le recours à un répertoire préexistant de motifs et de formules. Le récit érotique se définit à la fois comme discours violent « d'agression », d'opposition et de déconstruction du cliché et comme lieu de contact, de fusion et de frottement : la dimension interculturelle des textes étudiés se manifeste à ce titre aussi bien dans leur ancrage intertextuel que dans la mobilité de personnages variés, migrants, engagés dans un dialogue charnel et littéraire. Le défi d'un « écrire contre », dès lors, doit se comprendre doublement – comme geste de résistance et de rupture, contrevenant aux structures attendues des imaginaires et des savoirs (post)coloniaux, et comme acceptation d'une proximité ou d'un concubinage littéraire. Jouant de glissements, de citations et de reprises, ces récits offrent un pendant aux itérations du « corps-sexe » médiatique dont Joseph Tonda fait le vecteur d'un « colonialisme généralisé des images, c'est-à-dire des fantasmes qui *parlent*, qui commandent, qui possèdent, obsèdent, oppriment, oppressent et hantent les imaginaires et les corps »⁵⁸. Écrits par des hommes, les textes de Mamani et de Ouologuem mettent ainsi en scène des corps de femmes désirantes ou désirées, parfois violentées et soumises aux pulsions sadiennes de leurs partenaires : l'évocation de leur

57. Y. Ouologuem, *Les mille et une bibles du sexe*, p. 244 sq.

58. J. Tonda, *L'impérialisme postcolonial*, p. 69.

jouissance tient à la fois de l'émancipation poétique et de l'évocation d'un fantasme masculin qui justifierait une lecture de ces récits au prisme de la théorie du genre. Là encore cependant, le texte conduit autant à l'établissement d'une position de domination qu'à un frottement dialogique : tout comme le rap de Nicki Minaj se fonde sur la réponse de la chanteuse à l'énoncé d'un jugement de goût masculin, le jeu des épigraphes autorise Ouologuem à dialoguer avec Simone de Beauvoir ou avec Madame George-Day.

Le retour sur les jalons oubliés de « l'érotisme noir » que sont les textes contemporains de Yambo Ouologuem et d'Abdoulaye Mamani permet donc de mettre en évidence la complexité d'une écriture qui ne saurait se cantonner au réinvestissement mécanique des *topoi* de la « littérature rose ». La représentation, par des auteurs francophones africains, d'un corps désirant – que celui-ci soit d'ailleurs masculin ou féminin, noir ou blanc – pose en effet le problème de la résurgence du « serpent de mer » des représentations coloniales, qui rattacheraient obstinément l'indigène à une sensualité bestiale, si ce n'est monstrueuse. Ouologuem et Mamani se trouvent ainsi confrontés à une double difficulté, qui tient à la fois à la prégnance du cliché colonial, et aux problématiques d'un genre marginal, où l'on n'attend guère la présence des écrivains francophones africains. De façon générale, ces textes, relégués dans les « paralittératures », dérangent et interrogent : quant au sexe, mieux vaut, comme la Méduse, ne pas le regarder de front tant il provoque l'effroi, comme le rappelle Pascal Quignard⁵⁹. Le sexe susciterait ainsi un phénomène de fascination qui induit étymologiquement la paralysie et peut aller, à croire Joseph Tonda, jusqu'à susciter un « éblouissement » critique. « Écrire contre » revient précisément à rompre ce sortilège – qu'il s'agisse de briser la répétition du cliché en s'opposant à l'énoncé d'une « phrase de possession » coloniale, ou de tenter, à l'encontre des conventions et des attentes, l'aventure d'un rapprochement.

Les ambiguïtés de l'« érotisme noir » dont nous avons tenté de tracer les contours se concentrent par exemple dans le surprenant épisode du safari érotique que propose Ouologuem dans un chapitre intitulé « À portée d'horizon » : rompant avec le principe d'un ancrage européen du récit, le narrateur déplore dès les propos introducteurs « l'exotisme [...]

59. P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*.

collectif» (p. 237) de ce bref passage africain, qui donne lieu à une scène de contact cruelle, où se succèdent la satisfaction sensuelle et l'exécution brutale d'un lion trop langoureux. La valeur de l'épisode ne se limite cependant pas à l'interrogation d'un motif zoologique qui fait évidemment partie des clichés africains et renforce l'animalisation monstrueuse du corps noir, rappelée par le décor du clip de Nicki Minaj. Bien plus, l'aventure est justifiée par la parenté qu'elle peut entretenir avec le motif de la tauromachie décrit par Michel Leiris⁶⁰ : l'épisode du safari, à ce titre, vaut à la fois comme dénonciation du cliché colonial, comme hypothèse d'un contact transgressif et zoophile, et comme réécriture de l'intertexte leirissien. Il donne ainsi à entendre combien le récit érotique, et à plus forte raison « l'érotisme noir » des auteurs francophones des années 1960-1970, est toujours une exposition et une prise de risque – confrontation obscure aux miroitements des anneaux d'anaconda.

Elara BERTHO

Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris

Ninon CHAVOZ

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

60. M. Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie ».

BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1993 (La Pléiade).
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen, *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*, London, Routledge, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1996 (1861).
- BESSORA, 53 cm, Paris, Le Serpent à Plume, 1999.
- BÉTI, Mongo, « Afrique noire, littérature rose », *Présence africaine*, 1-2 (1955), p. 133-140.
- BRETON, André, « Introduction aux *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim », in *Point du jour*, in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1992, p. 341-360 (La Pléiade).
- CRENSHAW, Kimberle, « Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color », *Stanford Law Review*, 43 (1991), p. 1241-1299.
- DARRIEUSSECQ, Marie, *Il faut beaucoup aimer les hommes*, Paris, P.O.L, 2013.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Champ Libre, 1971.
- DUBREUIL, Laurent, *L'empire du langage, colonies et francophonies*, Paris, Hermann, 2008.
- DUCOURNAU, Claire, *La fabrique des classiques africains: écrivains d'Afrique subsaharienne francophone (1960-2012)*, Paris, CNRS éditions, 2017.
- DUFOUR, Dany-Robert, *La cité perverse: libéralisme et pornographie*, Paris, Gallimard, 2012.
- FONDANÈCHE, Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I*, Paris, Gallimard, 1976.
- GEHRMANN, Susanne, « Désir de/du Blanc et écriture autobiographique chez Ken Bugul », in *Le Blanc du Noir: représentations de l'Europe et des Européens dans les littératures africaines*, éd. par Susanne Gehrmann, János Riesz, Münster, Lit, 2004, p. 181-194.

- HAWAD, *Furigraphie. Poésies (1985-2015)*, Paris, Gallimard, 2017 (Poésie).
- HAZOUË, Paul, *Dogouicimi*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1938.
- LEIRIS, Michel, «De la littérature considérée comme une tauromachie», in *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1973 (1938).
- MABANCKOU, Alain, *Black bazar*, Paris, Seuil, 2009.
- MAMANI, Abdoulaye, *Sarraounia. Le drame de la reine magicienne*, Paris, L'Harmattan, 1992 (1980) (Encres noires).
- , *Cœuvres poétiques: Poémérides, Éboniques, Préface à l'Anthologie de poésie de combat, premiers poèmes*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- , *Idriss Alaoma, le caïman noir du Tchad; La passion de Babemba, poème épique; Néo-africanthropus*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- , *Le puits sans fond, roman*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- , *À l'ombre du manguier en pleurs*, suivi de *Une faim sans fin*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- , *Shit et Les divagations d'un nègre hippy*, documents inédits (en cours de publication, Paris, L'Harmattan).
- MANGEON, Anthony, *La pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Paris, Sulliver, 2010.
- MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.
- MOURALIS, Bernard, *Les contre-littératures*, Paris, Hermann, 2011 (1975).
- OULOQUEM, Yambo, *Lettre à la France nègre*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2003 (1969).
- , *Les mille et une bibles du sexe*, Chateaufort-le-Rouge, Vents d'ailleurs, 2015.
- QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 2011.
- RIMBAUD, Arthur, *Lettre à Paul Demeny*, 15 mai 1871, in *Cœuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 342-349 (La Pléiade).
- SARTRA, Baguissoga, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- SOUTIF, Daniel, *The color line. Les artistes africains-américains et la ségrégation 1865-2016*, catalogue d'exposition, Musée du Quai Branly, Paris, Flammarion, 2016.
- TCHAK, Sami, *La couleur de l'écrivain. Comédie littéraire*, Ciboure, La Cheminante, 2014.

- TONDA, Joseph, *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, Paris, Karthala, 2015.
- WALRAVEN, Klaas van, « From Tamanrasset: the struggle of Sawaba and the Algerian connection, 1957-1966 », *The Journal of North African Studies*, 10 (2005), p. 507-528.
- , *The yearning for relief: a history of the Sawaba movement in Niger*, Leiden, Brill, 2013.
- WISE, Christopher, *Yambo Ouologuem: postcolonial writer, islamic militant*, Boulder, L. Rienner, 1999.

Filmographie

- HONDO, Med, Adaptation et dialogues par Abdoulaye Mamani. Bande originale de Pierre Akendengue, *Sarraounia*, Direction de la cinématographie nationale du Burkina Faso, Films Ô, 1986.

L'AUTODÉTERMINATION DANS LES ROMANS D'IN-KOLI JEAN BOFANE – DROIT DE RÉPONSE À LA VIOLENCE POSTCOLONIALE

Si le concept historique et politique de l'autodétermination a surtout été pensé pour la décolonisation, il se prête encore comme instrument de réflexion et d'analyse pour étudier à plusieurs niveaux du récit les romans d'In-Koli Jean Bofane : dans cet article, l'autodétermination sera, d'abord, repensée par rapport aux questions de souveraineté et de bonne gouvernance formant le contexte des intrigues interrogeant sous un nouvel angle les répercussions du passé sur le présent, les implications de la globalisation sur le Congo. Puis, pour les personnages victimes de la violence postcoloniale, l'autodétermination enclenche des stratégies non occidentales leur permettant de s'affranchir d'un pouvoir oppresseur. Enfin, l'autodétermination définit la posture de l'écrivain africain qui recourt à de multiples catégories de pensées et de procédés linguistiques et littéraires bouleversant ainsi les habitudes du lecteur.

Un pygmée de la forêt équatoriale s'installe dans la capitale pour mondialiser¹, un ancien orphelin de guerre manipule jusqu'aux plus hautes sphères du pouvoir national et international², un Chinois abandonné dans les rues de Kinshasa transforme une émeute d'enfants des rues en révolution maoïste³, etc. Tant de personnages surprenants dans les romans d'In-Koli Jean Bofane qui annoncent un projet littéraire ancré dans le décentrement du point de vue occidental, le renversement des rapports de forces habituels, la contestation des relations de pouvoirs

1. I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.* Il s'agit du protagoniste Isookanga.

2. I.-K. J. Bofane, *Mathématiques congolaises*. Il s'agit ici du protagoniste Célio Matemona, alias Célio Mathématik.

3. I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.*, l'histoire de Zhang Xia.

traditionnels, le développement de stratégies autonomes. Ces positions créent le point de départ de l'écrivain africain⁴ et lui permettent de développer un discours repositionnant le continent noir dans l'Histoire et l'actualité mondiales. Fidèle aux démarches de certains de ses collègues, dont Patrice Nganang⁵, In-Koli Jean Bofane semble lui aussi mû par le besoin de témoignage, celui de faire entendre d'autres voix dans un monde en pleine crise et en pleine mutation, marqué par des brassages culturels et d'idées. Si cette approche engagée se voit remise en question par des écrivains africains contemporains, dont Sami Tchak ou Alain Mabanckou, qui revendiquent des préoccupations d'abord littéraires et désengagées⁶, Bofane, pour sa part, choisit une posture dénonçant avec sarcasme, ironie et réalisme les méfaits de la globalisation sur l'Afrique, dans son cas particulier, sur le Congo (RdC), globalisation assurée par l'emploi de la violence. Parmi ces tendances de la littérature africaine francophone contemporaine⁷, les romans d'In-Koli Jean Bofane s'inscrivent dans l'urgence du témoignage⁸ accompagnée d'une voix qui appelle à repenser les catégories habituelles des discours sur l'Afrique par le biais d'une approche profondément littéraire, ne cessant de brouiller les frontières entre réalité et fiction.

In-Koli Jean Bofane ancre ses deux romans *Mathématiques congolaises* et *Congo Inc. Le testament de Bismarck* dans les répercussions néfastes de la globalisation sur le Congo, l'emploi de la violence et la question de l'autodétermination face à un ordre mondial imposé. Son œuvre prend vie sur l'arrière-fond de la violence postcoloniale comme suite directe

4. Cette prise de position de contestation et de décentrement du point de vue est associée normalement aux *postcolonial studies*.

5. P. Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*.

6. Nous pensons ici, par exemple, aux romans de Sami Tchak, qui adoptent volontairement un discours vidé de tout jugement moral, même face aux plus grands tabous comme l'inceste, la nécrophilie, etc. Voir à ce sujet de l'engagement, S. Tchak, *La couleur de l'écrivain*, p. 75-83. Voir aussi la position désengagée qui transparait dans les romans d'Alain Mabanckou. À ce sujet, lire C. Gaetzi, *L'art de déjouer le témoignage par la fiction*.

7. Voir à ce propos, P. Dah, «L'Afrique dans le jeu littéraire mondial».

8. Lors d'une lecture publique au Literaturhaus Basel, le 28 avril 2015, In-Koli Jean Bofane a d'ailleurs révélé que le génocide du Rwanda fut pour lui le moment déclencheur pour prendre la plume et exprimer un point de vue sur la crise au Congo et le monde plus en général.

de la logique d'exploitation coloniale. Dès le « seuil » de son deuxième roman, *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, l'écrivain affiche une relation explicite entre le temps présent de la mondialisation économique et l'époque coloniale de la conférence de Berlin de 1884/85. De façon moins explicite, mais tout aussi présente, la violence postcoloniale laisse ses traces directes également dans *Mathématiques congolaises* : la guerre, les massacres, les exactions de l'armée et des rebelles ont profondément marqué le destin du protagoniste Célio, ainsi que celui de l'adjudant Bamba Togbia, ancien enfant-soldat. Par ailleurs, l'intrigue principale de *Mathématiques congolaises* prend place dans la violence postcoloniale indirecte, qui s'exprime par le biais de la corruption, de la manipulation de l'information politique au niveau national et international, ainsi que par le biais de la mauvaise gouvernance⁹.

Bofane situe ainsi son projet littéraire dans une perspective historique et politique et témoigne d'une posture engagée dénonçant le dysfonctionnement de la RdC actuelle, ainsi que l'inefficacité de la communauté internationale face à la violence qui meurtrit le pays. La plume de l'écrivain retrace un discours visant à bousculer les catégories occidentales formées par les représentations du monde à partir de la pensée coloniale, recourant à des procédés de subversion des rapports de force. Par quels moyens littéraires les romans d'In-Koli Jean Bofane déconstruisent-ils les illusions du nouvel ordre mondial et ses enjeux sur le Congo ? Dans cette contestation des pouvoirs et de leurs répercussions sur la population, le concept politique et historique de l'autodétermination devient un instrument de réflexion et d'analyse permettant de remettre en cause le monopole de la globalisation à travers plusieurs procédés littéraires. Si ce concept s'est transformé au cours des cinquante dernières années passant d'un projet de libération et de souveraineté des peuples au moment des Indépendances à l'idée actuelle de bonne gouvernance garantie par l'instauration de la démocratie¹⁰, il est particulièrement intéressant d'analyser de quelle façon ces deux acceptions trouvent leur place dans

9. Voir par exemple I.-K. J. Bofane, *Mathématiques congolaises*, p. 20 : « Dans un pays où la corruption était érigée en mode de gouvernement, l'homme [Makanda du parti de l'opposition] avait jusqu'ici usé du jeu subtil et lucratif du chantage de l'ordre public. »

10. Sur l'évolution du concept de l'autodétermination, voir l'article de D. Scott, « Theory and critique ».

les romans bofaniens. D'une part, ce concept sert à interroger de façon subversive les liens entre colonialisme, mondialisation, violence post-coloniale et autodétermination. D'autre part, à l'intérieur de l'intrigue, il permet d'étudier quelles stratégies sont déployées par les personnages subalternes pour tenter de recouvrer leur liberté. Dans cette lutte de libération, quel rôle joue la violence? Prend-elle une forme individuelle ou collective? Enfin, ces réflexions historiques et politiques liées à une analyse de la condition des subalternes mèneront à interroger le projet poétique de l'écrivain de la diaspora. Cette approche propose ainsi de croiser les perspectives historiques, politiques et poétiques. Si les liens entre violence et globalisation, entre passé colonisé et présent mondialisé sont plutôt du ressort des historiens ou des spécialistes en géopolitique, il est néanmoins crucial d'observer de quelle façon l'art, ici la littérature, s'empare de ces questions, se positionne au niveau micro- et macroscopique, ce qui amènera enfin à repenser la place de l'art dans le contexte des rapports de force instaurés par la globalisation.

1. L'autodétermination face à la mondialisation

Dans son essai sur l'Afrique décolonisée, Achille Mbembe souligne que « le colonialisme lui-même fut une expérience planétaire et contribua à l'universalisation des représentations, des techniques et des institutions »¹¹. Cette première forme de globalisation fut instaurée grâce à un emploi massif de violence qui détruisit les formes sociales, ainsi que les systèmes politiques et économiques indigènes¹². Camouflé sous l'apparence d'un élan civilisateur au profit du monde entier, le colonialisme fut en réalité au service d'un projet d'exploitation globale des matières premières qui allaient profiter avant tout aux puissances européennes. Malgré les Indépendances, l'universalisation de la notion occidentale de civilisation et de ses institutions perdure et trouve aujourd'hui son expression dans les idées de développement, de mondialisation et de globalisation. D'autres acteurs, comme l'ONU, le FMI ou l'OMC en garantissent le bon fonctionnement à travers des notions, telles que la bonne

11. A. Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, p. 84.

12. F. Fanon, *Les damnés de la terre*, p. 44.

gouvernance¹³. Néanmoins, la violence qui assura la mise en place du projet colonial perdure elle aussi, car elle reste liée à l'exploitation et au contrôle des ressources au profit de quelques acteurs de la mondialisation¹⁴. La violence postcoloniale dont le but direct et indirect est le plus souvent d'assurer la logique économique de la mondialisation est, bien que sous des apparences différentes, une suite directe de la violence coloniale. Le Congo (RdC), réserve inestimable en matières premières, est particulièrement touché par cette logique de la mondialisation et par la mise en place de la violence pour en assurer la réussite.

Les romans bofaniens mettent en lumière ces imbrications entre économie mondiale et politique dans une perspective historique. Par un tracé rapide à travers les grands moments de l'Histoire mondiale à partir de l'époque coloniale, l'écrivain réécrit sous un angle totalement inusuel l'Histoire du monde en la rendant dépendante de la découverte des matières premières au Congo. Ce renversement de perspective permet de repositionner le Congo en lui accordant un rôle incontournable dans l'Histoire du monde. Si ce discours historique subversif fait passer le Congo de son statut de pays subalterne à celui d'acteur primordial quant aux grands moments et tournants de l'Histoire du monde, le pays demeure néanmoins enchaîné à l'algorithme « Congo Inc. », ressort diabolique qui le maintient dans une logique d'exploitation.

En intitulant son roman *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, le romancier annonce, dès le « seuil » de son texte¹⁵, les chassés-croisés entre la période coloniale (Bismarck) et le monde actuel régi par les multinationales (Inc.). Par la seule juxtaposition de ces termes dans le titre, l'auteur affirme que l'actualité du Congo ne peut être comprise qu'en remontant à la logique économique de la période coloniale, remémorant au lecteur que le pays a toujours servi de réservoir de nombreuses matières premières. Par le seul emploi de ces mots-clés, le paratexte fournit une première clé de lecture resituant le texte littéraire dans un

13. Voir à ce sujet A. Anghie, *Imperialism, sovereignty and the making of international law*, p. 259.

14. Voir au sujet de la violence rattachée aux conditions d'exercice de la mondialisation, M. Mégevand, « Théâtre, terreur et mémoire en contexte postcolonial », p. 128.

15. Sur l'importance du titre, sous-titre, et en général du paratexte, comme clé de lecture pour une œuvre littéraire, voir G. Genette, *Seuils*.

contexte historique et géopolitique¹⁶. Ce n'est que vers la fin du roman que l'auteur dévoile la signification du titre *Congo Inc.*¹⁷. D'après l'écrivain, cet algorithme est une sorte de règle selon laquelle les grands moments de l'Histoire du monde depuis le colonialisme avec l'ère de l'industrialisation, la Première Guerre mondiale, la Seconde Guerre mondiale, la guerre du Viêt Nam, les conflits africains pendant la Guerre froide, s'écrivent à partir de la découverte et de l'extraction des matières premières provenant du Congo (caoutchouc, uranium, cuivre, « les consommables humains » sous forme de guerriers). Enfin, à l'heure actuelle, l'algorithme est toujours fonctionnel :

Fidèle au testament de Bismarck, Congo Inc. fut plus récemment désigné comme le pourvoyeur attitré de la mondialisation, chargé de livrer les minerais stratégiques pour la conquête de l'espace, la fabrication d'armements sophistiqués, l'industrie pétrolière, la production de matériel de télécommunication high-tech¹⁸.

Si la stratégie de décentrement et de renversement du discours habituel semble, dans un premier moment, conférer au Congo un nouveau statut apparemment prédominant, l'explication de l'algorithme témoigne aussi que le pays demeure prisonnier de ce mécanisme le projetant constamment dans sa condition de subalterne au service de la globalisation, logique qui remonte au colonialisme : « The resources of the mandate territories as somehow belonging the humanity as a whole »¹⁹. De la sorte, Bofane nie à la RdC sa qualité d'autodétermination et de souveraineté, droit à disposer de ses ressources naturelles, pourtant inscrit dans la charte des Nations Unies²⁰.

16. Pour une analyse plus approfondie du paratexte des romans bofaniens tenant compte également des images de la couverture (de Chéri Samba pour *Mathématiques congolaises* et de Kiripi Katambo pour *Congo Inc.*), voir l'article de B. B. Malela, « Une peinture de l'identité afrodescendante ».

17. I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.*, p. 271 sq.

18. *Ibid.*

19. A. Anghie, *Imperialism, sovereignty and the making of international law*, p. 212.

20. Permanent Sovereignty Over Natural Resources, G.A. Res. 1803 17 GAOR, Supp. 17, U.N. Doc. A/5217, para. 7, cité dans A. Anghie, *Imperialism, sovereignty and the making of international law*, p. 216.

Rappelons ici que l'autodétermination²¹ correspond à une posture anti-coloniale, articulée, développée et théorisée par les pères de la décolonisation, dont Aimé Césaire²² et Frantz Fanon²³. Considérée avant tout comme un droit moral qui devait mener les peuples colonisés à leur souveraineté, l'autodétermination fut ancrée par la Commission des Droits de l'homme de l'ONU dans la résolution 1514, adoptée le 14 décembre 1960. L'article 2 dit : « All peoples have the right to self-determination ; by virtue of that right they freely determine their political status and freely pursue their economic, social and cultural development »²⁴. Cet article devait garantir au niveau politique, économique, social et culturel la libération des anciens pays colonisateurs. Après la Guerre froide, le concept d'autodétermination s'est néanmoins déplacé de celui de souveraineté à celui de bonne gouvernance, dite démocratique, et imposée par le monde occidental au reste du monde – toujours pour assurer la libre circulation des biens. Au lieu de pouvoir construire leur nation à partir des ressources naturelles, ces pays sont obligés d'entrer dans la circulation des capitaux sous prétexte de bonne gouvernance et restent ainsi vulnérables²⁵. De nouveaux pouvoirs, notamment les institutions financières internationales, dont la Banque mondiale ou le FMI, prennent le rôle de juges quant à la bonne gouvernance des États. Ceci est très problématique pour les pays anciennement colonisés, car ces institutions financières gèrent la circulation de l'argent et en décident. Au cours du XX^e siècle, le concept de l'autodétermination a ainsi profondément changé de sens ; le droit à la souveraineté, à l'autonomie, à un pouvoir de décision et à la liberté, tel qu'articulé à l'époque de la décolonisation et par les Nations Unies, s'est transformé après la Guerre froide en devoir de suivre le modèle de bonne gouvernance imposé par le modèle occidental financier.

21. Ce concept d'autodétermination est déjà développé à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle quant au principe de souveraineté du peuple. Voir D. Scott, « Theory and critique », p. 200.

22. Relire à ce propos son *Discours sur le colonialisme*.

23. Voir en particulier F. Fanon, *Les damnés de la terre*.

24. <<http://www.un.org/en/decolonization/declaration.shtml>>, consulté le 14 avril 2017.

25. Voir D. Scott, « Theory and critique », p. 213.

Il est particulièrement intéressant de relever qu'un élément supplémentaire du paratexte du roman *Congo Inc.* résume cette transformation du concept de l'autodétermination vers la bonne gouvernance garantie par les grandes institutions financières. L'auteur prolonge ainsi la logique annoncée par le titre. La dédicace «aux filles, aux fillettes, aux femmes du Congo» – espace – «à l'ONU, au FMI, à l'OMC» met en relation, par la seule juxtaposition de ces termes, de façon implicite la souffrance d'un demi-million de femmes violées et mutilées à ces grandes institutions internationales qui de façon explicite assument le rôle de garantir l'ordre mondial sans néanmoins empêcher les exactions contre la population. La seule juxtaposition suffit pour dénoncer violemment l'inefficacité de l'ONU et la politique partielle du FMI et de l'OMC qui œuvrent pour une globalisation construite sur les inégalités et la violence. «All the techniques and methods of imperialism continue to co-exist in the present»²⁶. Par cette simple juxtaposition qui dénonce l'impérialisme des institutions financières et de l'ONU, Bofane bouleverse la fonction traditionnelle de la dédicace, car il dédie son livre à la fois aux victimes et aux «bourreaux» indirects. L'écrivain exploite ainsi ce «lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public»²⁷ pour annoncer un regard qui transperce les mécanismes géopolitiques.

L'histoire du protagoniste Isookanga résume en quelque sorte de façon symbolique le statut subalterne du pays qui n'atteint jamais le standard que la globalisation promet. Avant de quitter la forêt équatoriale pour aller «mondialiser» à Kinshasa, le pygmée s'est déjà initié à la mondialisation. Celle-ci est associée à la violence sous plusieurs actes et formes de vol : d'abord, le désir d'accéder à la mondialisation entraîne Isookanga à voler un ordinateur à la jeune africaniste belge Aude Martin ; puis, l'exploitation des matières premières au Congo liée à un emploi massif de violence peut être considérée comme une forme de vol des richesses du pays. Ce sujet est illustré par le biais d'un jeu vidéo de guerre qui fascine le jeune pygmée ; enfin, le texte suggère aussi que la mondialisation vole l'identité d'Isookanga : quand il fait ses jeux vidéo, il quitte sa culotte d'écorce pour revêtir un jeans et un t-shirt de Snoop Dogg,

26. Voir A. Anghie, *Imperialism, sovereignty and the making of international law*, p. 313 sq.

27. G. Genette, *Seuils*, p. 8.

chanteur américain de hip-hop dont les textes et vidéos sont particulièrement durs. Aussi cette métamorphose d'Isookanga témoigne-t-elle de l'emprise de la mondialisation jusque dans le rejet de l'identité locale au profit d'une identité mondiale, mais qui réclame des actes et symboles de violence²⁸. Cet éclatement de l'identité en vue de revêtir une identité plus grande, la mondialisation, reste toutefois un leurre sans impact sur une amélioration des conditions de vie ; le « mondialiste Isookanga » vivra à Kinshasa avec les enfants des rues, eux aussi, victimes de la violence postcoloniale au service de la globalisation : la fillette Shasha la Jactance a dû fuir son village avec ses deux frères en raison d'attaques de rebelles responsables du massacre de leurs parents. Elle se retrouve prostituée dans les rues de la capitale. Mushizi Omari Double-Lame, lui, est un ancien enfant-soldat déserteur, mais finira par se faire tuer par un policier. Le Chinois Zhang Xia qui devient l'associé d'Isookanga dans la vente de sachets d'eau potable est, lui aussi, victime de la globalisation. Son chef était impliqué dans des affaires louches et l'a abandonné à Kinshasa. Il vit lui aussi dans la rue. Par la mise en scène de ces destins d'enfants et d'adultes, l'écrivain dénonce les illusions de la mondialisation qui, d'une part, crée des victimes d'une violence atroce et, d'autre part, crée l'illusion d'un accès facile à une meilleure vie. Celle-ci demeure toutefois inaccessible, comme en témoigne la fin du roman ; Isookanga, profondément déçu des dégâts humains que produit la mondialisation, retourne dans la forêt équatoriale. « On ne pouvait pas mettre les gens sous dumping à ce point-là, ils finissaient forcément par se venger »²⁹. L'impuissance des subalternes face à la machine de la globalisation ne fait que broyer le capital humain jusqu'à ce que celui-ci se révolte – révolte qui exprime l'urgence d'un cri, mais qui ne promet pas encore le véritable changement de la condition subalterne³⁰.

28. Isookanga inscrit le vol de l'ordinateur, d'abord, dans une référence au colonialisme, « le remboursement de la dette coloniale » et justifie son acte, ensuite, par une tradition mongo : par le vol d'un poulet, il prouve « qu'il trouvera toujours les moyens de subvenir aux besoins de sa promise ! Moi, ma promise, c'était la haute technologie. Et ma mise à l'épreuve pour une union avec l'univers passe par le vol de l'ordinateur ». I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.*, p. 31.

29. *Ibid.*, p. 288.

30. Voir dans cette perspective aussi Rabindranath Tagore : « La civilisation de l'Occident porte en elle l'esprit de la machine qui doit marcher et à cet aveugle mouvement

La mise en scène de drames individuels se présente dans *Mathématiques congolaises* comme suite indirecte de la globalisation qui prend forme dans la mauvaise gouvernance de la RdC. Pour manipuler l'opinion nationale et donner l'impression d'une véritable opposition, l'État organise, par exemple, des manifestations payées, ce qui coûtera la vie à Baestro. Pour manipuler la réputation internationale négative de la RdC, la simulation d'un acte terroriste français contre la RdC est mise en place par une tactique de torture particulièrement violente adoptée par l'adjudant Bamba Toghbia pour faire avouer au jeune Français Henrik Varlet une intention terroriste. Cette dernière stratégie, imaginée par Célio à partir du théorème $x = -y$, permet de développer une réflexion sur la réversibilité de l'image et donc sur les possibilités d'influer sur celle-ci. « Être x positif ou y négatif était-il un état permanent lorsqu'on avait su déterminer le coefficient adéquat avec lequel multiplier x ou y ? »³¹. Ce coefficient sera enfin le renversement de l'image de la France par la simulation « d'une vaste opération de déstabilisation. Du terrorisme, quoi » (p. 172). Ainsi, les rapports de force sont inversés : l'image de la France devient « merdique » (p. 163) de sorte que celle du Congo est rehaussée, au moins le temps de finir les « [négociations] avec le gouvernement américain et un groupe de financiers pour un prêt à verser directement dans le budget de l'État » (p. 161). Si cet épisode représente les rouages d'un État fondés sur la violence, il permet aussi de porter un regard critique sur la mauvaise gouvernance et les stratégies corrompues adoptées pour rehausser l'image de la RdC devant la communauté internationale. Bofane dénonce les enjeux de la globalisation dans lesquels la RdC est impliquée, qu'elle peut repousser un instant, mais auxquels elle reste liée. La globalisation est ainsi représentée comme un mécanisme inéluctable ; un État « subalterne » peut, certes, la défier un moment, mais il lui est, en fin de compte, impossible de s'y soustraire. La qualité de l'autodétermination sous forme de souveraineté et de bonne gouvernance de l'État est niée à la RdC. Plusieurs procédés littéraires, comme la subversion du discours historique, l'écriture « trans-médiatique » du jeu vidéo, résument l'équation selon laquelle la représentation de la réalité est toujours

les vies humaines sont offertes comme combustible pour entretenir la vapeur.» Cité dans M. Taleb, *L'écologie vue du Sud*, p. 23.

31. I.-K. J. Bofane, *Mathématiques congolaises*, p. 162. Nous indiquons entre parenthèses dans le texte les citations directes à ce roman.

réversible. Par ce jeu de renversement et de subversion à plusieurs niveaux du texte littéraire, Bofane prend la posture de l'écrivain qui bouleverse les images figées tout en dénonçant violemment le dysfonctionnement de la RdC.

2. *L'autodétermination individuelle face au pouvoir oppresseur*

Si une partie des personnages bofaniens sont des victimes directes et indirectes de la violence postcoloniale³², l'écrivain ne manque pas de leur octroyer la qualité de l'autodétermination sur un plan individuel. Devant l'incapacité de l'État à garantir la protection des citoyens (« Dans tout le pays, elle [la police] ne faisait jamais ce qu'on attendait d'elle. »³³), les personnages mettent en œuvre des stratégies pour se libérer des pouvoirs oppresseurs et tyranniques, qui les privent de leur liberté³⁴. Voici trois cas de figure.

Si Célio Matemona est une double victime de la violence postcoloniale, sa qualité d'autodétermination lui permet de la dépasser. D'abord, suite à la violence directe, qui s'exprime dans son enfance par une attaque de rebelles sur son village, Célio perd toute sa famille; puis, pris par les engrenages de la violence indirecte, qui sont ici les pratiques de corruption et de manipulation, il touche aux rouages obscurs de l'État.

32. Nous pensons ici aux enfants Célio (*Mathématiques congolaises*) et Shasha La Jactance avec ses deux frères (*Congo Inc.*); Bamba Togbia, ayant été entraîné tout jeune à décapiter des innocents. Autre personnage de *Congo Inc.* subissant la violence postcoloniale, Adéto, une parmi les centaines de milliers de femmes violées au Congo, est la captive sexuelle de l'ex-commandant de rebelles Kiro Bizimungu, alias Kobra Zulu, bourreau particulièrement cruel.

33. I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.*, p. 275. Voir aussi cette dénonciation dans *Mathématiques congolaises*, p. 210: « L'État ne remplissait plus son rôle que de manière symbolique. »

34. Un demi-siècle après son développement, le concept de l'autodétermination conçu comme droit à l'autonomie et à la souveraineté des nations ressemble à un anachronisme sur le plan politique (D. Scott, « Theory and critique », p. 197). Ce concept semble néanmoins très pertinent, lorsqu'il est transposé aux démarches des personnages déterminés à s'affranchir d'un pouvoir oppresseur. Au sujet du droit de disposer de soi-même face à l'inefficacité du système judiciaire à protéger la population, voir aussi B. Kane, *La justice répressive dans la littérature africaine*, p. 13.

Néanmoins, dans les deux situations, il saura se libérer des mailles de la violence postcoloniale. Son autodétermination s'inscrit dans la démarche des *subaltern studies*, « to rescue the subaltern from the status of being a victim in the world history by illuminating the subaltern as an agent in history, as one capable of changing things »³⁵. L'histoire de Célio démontre sa volonté constante de transformer les choses autour de lui, malgré les conditions environnantes qui le projettent à plusieurs reprises dans un état de victime. Cette lutte pour le changement traduit l'autodétermination du personnage. Elle prouve que l'individu à qui on a conféré un statut de subalterne est en mesure de s'en libérer et de devenir un acteur à part entière qui prend sa place dans la société. Les personnages bofaniens acquièrent ainsi une dimension quasi héroïque, en surmontant les obstacles générés par le dysfonctionnement de l'État. Sur le fond de la tragédie du continent noir, ils se battent pour sortir de la misère et du tragique, pour aspirer à des idéaux qui les valorisent et leur rendent leur dignité. Si pour Célio cette libération se fait à travers son engagement pour la collectivité (au début du roman par son ONG au service des démunis, à la fin du récit il se présentera aux législatives), les autres personnages marginaux tentent de dépasser leur condition subalterne grâce à leur détermination³⁶, sans néanmoins y parvenir toujours, comme ceci sera encore plus visible dans *Congo Inc.* Dans *Mathématiques congolaises*, malgré la violence, la corruption et la manipulation ambiantes, une grande confiance habite la vision bofanienne de l'homme à travers ce message de Célio :

L'homme [...] est condamné à trouver des solutions. Je compte sur l'intelligence des gens. Je ne suis pas sûr qu'il s'agisse d'intelligence, d'ailleurs, c'est plus que cela. Je crois plus à l'ingéniosité de ce peuple, à son imagination, parce qu'il s'agira de passer par un processus [...] Ces heurts sont destinés à montrer au pouvoir en place que, désormais, le peuple participe au débat et qu'il faudra compter avec lui³⁷.

35. Cité dans M. Mamdani, « Making sense of political violence in postcolonial Africa », p. 16.

36. Cette attitude s'oppose nettement aux romans de Mabanckou, par exemple, qui systématiquement mettent en scène des anti-héros. En marge de la société, fous, ivrognes, prostituées, etc. deviennent des porte-paroles qui déjouent le témoignage sur la société et sur le dysfonctionnement de l'État. Les personnages marginaux ne peuvent sortir de leur condition et sont, par ailleurs, condamnés et repoussés par la société.

37. I.-K. J. Bofane, *Mathématiques congolaises*, p. 214.

Bofane rejoint ici la pensée d'Achille Mbembe sur la postcolonie :

La pensée de la postcolonie [...] est une pensée de la vie et de la responsabilité [...]. Elle se situe en droite ligne de certains aspects de la pensée noire (Fanon, Senghor, Césaire et autres). Elle est une pensée de la responsabilité, responsabilité en tant qu'obligation de répondre de soi-même, d'être garant de ses actes³⁸.

L'autodétermination s'avère être une posture de l'individu lui permettant de retrouver sa dignité et sa responsabilité dans un monde marqué de dysfonctionnement, d'injustice et de violence. Les actions qui peuvent en découler, comme dans l'exemple de l'engagement de Célio pour la collectivité sont ici certes exemplaires, à l'image d'un héros, mais restent isolées. Bofane attribue, dans ce cas, l'autodétermination plutôt à une prise de conscience et à une valorisation de soi-même dans un contexte dévalorisant normalement l'individu, le préparant ainsi à être armé pour participer à un « débat », comme dit Célio, contestant le pouvoir.

Dans son deuxième roman, l'écrivain nuance cet élan positif de l'autodétermination individuelle et collective tout en décrivant avec force les stratégies mises en place par deux personnages féminins, victimes elles aussi de la violence postcoloniale. Dans le cas de Shasha et Adéïto, la libération du statut de subalterne passe par une mise en place de stratégies en opposition avec les concepts occidentaux. De la sorte, Bofane ouvre un espace à l'individu qui recourt à ses propres catégories permettant d'agir comme sujet indépendant du système occidental qui demeure un système oppresseur. Par ailleurs, l'emploi de la violence, en particulier chez Adéïto, a des échos fanoniens. Il se pose ici la question si le recours à la violence est nécessaire pour œuvrer à la libération.

Adéïto, esclave sexuelle de l'ex-chef de rebelles Kiro Bizimungu, pourra se libérer de lui, lorsque celui-ci sera en fuite devant des Nations Unies qui ont tout mis en place pour l'arrêter et le faire juger à la cour pénale internationale de La Haye. Kiro Bizimungu et Adéïto sont dans leur 4x4 en fuite. Un pneu crève et Adéïto saute sur l'occasion pour s'enfuir de la voiture, mais surtout pour renverser la situation : « Moyibi [Voleur] ! hurla-t-elle dans la nuit. Moyibi ! »³⁹. Ce cri suffit à ce que la

38. A. Mbembe, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », p. 132.

39. I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.*, p. 274.

population se prépare à un acte de justice à l'aide de « pilons à manioc et barres de fer, moellons et pneus usagés » (p. 275). Et elle redouble sa stratégie de libération :

Botala eloko asali ngai! [« Regardez ce qu'il m'a fait! »] hurla-t-elle, montrant ses doigts souillés du sperme de Kiro Bizimungu. Auti ko violer ngai! [« Il vient de me violer! »] [...] Le mot « viol », qu'elle avait prononcé, avait depuis longtemps marqué la conscience des Congolais au fer rouge et ils ne le supportaient plus. Ils se précipitèrent sur Kiro Bizimungu. [...] Tout le monde voulait lui faire payer son forfait⁴⁰.

L'ex-chef de rebelles sera soumis au « supplice du collier » (p. 276). On lui enfilerait des pneus autour de son corps, puis il sera aspergé de pétrole et brûlé vif. Son supplice semble mettre à nu sa véritable nature cruelle, déshumanisée. Sa « position d'un homme en chien de fusil » (p. 278) fait allusion à l'arme à feu et au mécanisme qui la déclenche, donc à la violence dont a usé l'ex-chef de rebelles sans modération. Mais plus loin, la comparaison de cette position à « un singe qu'on aurait boucané » (p. 278) associe Kiro au règne animal exploité par l'homme – inversion de sa position de chef de rebelles. Enfin le fait qu'il soit consumé le réduit à la matière peu noble de la graisse qui « suintait et glissait à terre en flammèches véloces telles des langues de varans » (p. 278). Ce qui reste de lui n'est plus que matière vile et animalité. « Son sexe fut le dernier membre à bouger. En une monstrueuse érection, il s'allongea et gonfla pendant quelques secondes encore. » (p. 278) Si ce dernier signe de vie rappelle les viols et mutilations génitales systématiques qu'il a commis avec ses hommes, cette image sexuelle du corps masculin « suscitant des regrets chez quelques-unes des femmes présentes, attisant la jalousie de certains parmi les hommes » brouille les sentiments de pure colère et vengeance parmi la population. La mise à mort du corps de Kiro Bizimungu par une mise en scène le déshumanisant aboutit paradoxalement à des sentiments ambigus, car la déshumanisation est renversée au dernier moment par des sentiments de regrets et de jalousie – sourire moqueur et sarcastique de l'écrivain. Mais cette dernière image d'objectification du corps masculin ne réhabilite en fin de compte pas Kiro Bizimungu.

L'acte de libération d'Adéïto témoigne d'une autodétermination à la fois individuelle et collective. Adéïto se libère par un renversement de la

40. *Ibid.*, p. 275.

violence postcoloniale contre son agresseur. En appelant au voleur et au voleur, elle sait parfaitement que Bizimungu sera jugé cruellement par la population. Elle exploite la situation d'instabilité et la met à son service. Puis, l'acte d'autodétermination individuelle est propulsé à un niveau collectif, puisque c'est la foule qui juge Kiri Bizimungu, par des moyens hors des circuits officiels. La population recourt de la sorte à ses propres catégories de jugement qui ne sont pas celles de l'Occident et court-circuite, sans le savoir, le plan des Nations Unies et de la cour pénale internationale. Les citoyens récupèrent une forme d'agentivité dont la globalisation l'a spoliée. La justice passe par le peuple à ce moment-là et non plus par les organisations internationales ou la police corrompue.

Pour le lecteur, ce jugement peut être accompagné d'une ambiguïté morale. S'agit-il ici d'un acte cruel de vengeance de la part d'Adéïto ou s'agit-il d'un acte de libération? Pour s'affranchir de la violence de l'opresseur faut-il, comme le prônait Fanon, recourir à la violence des masses des opprimés, violence qui « désintoxique »⁴¹? « La violence du régime colonial [ici de l'opresseur] et la contre-violence du colonisé [ici de l'opprimée] s'équilibrent et se répondent dans une homogénéité réciproque extraordinaire. »⁴² Tout à fait dans un sens fanonien, à la cruauté exercée par Bizimungu lors de la mise à mort d'un chef coutumier par la « Règle de la soustraction posément accélérée » ou des atrocités commises contre les femmes (p. 135-137) répond l'acte tortionnaire de sa mise à mort et de son corps progressivement consumé par le feu, dont un des motifs est précisément la purification. Outre cette logique de réciprocité, la violence a, pour Fanon, aussi le pouvoir de « débarrasser le colonisé de son complexe d'infériorité [...]. Elle le rend intrépide, le réhabilite à ses propres yeux »⁴³. Au-delà de l'acte cruel qui répond à la bestialité de Kiri Bizimungu, cette scène de libération de l'agresseur prend en outre une fonction quasi cathartique par la présence récurrente d'éléments spirituels. Le révérend Monkaya, qui a assisté à la scène d'exécution, recueille Adéïto par ces paroles : « Le feu de l'Éternel s'est manifesté avec puissance. Écoutez. – Des tambours battaient, des louanges planaient

41. F. Fanon, *Les damnés de la terre*, p. 90. Si Fanon a développé ses thèses pour initier la décolonisation, celles-ci nous semblent ici être adaptées pour étudier la question de la lutte de libération contre un pouvoir oppresseur.

42. *Ibid.*, p. 85.

43. *Ibid.*, p. 90.

sur le quartier, la nuit avait repris sa quiétude.» (p. 279) On dirait que la libération de l'opresseur est approuvée par un ordre divin : présence du révérend, ses paroles, la mention du feu de l'Éternel, les tambours et le chant de louanges. Cette mise en scène de la libération qui semble atteindre une dimension spirituelle demeure néanmoins profondément illusoire. Le lecteur sait parfaitement que le pasteur convoite Adéïto depuis quelque temps...

Si Adéïto a pu se libérer de son oppresseur Kiro Bizimungu, elle semble à présent tomber dans les mains du pasteur. La chaîne de l'injustice et de l'exploitation semble se reformer. Néanmoins, dans le sens fanonien mentionné *supra*, l'expérience de libération par la violence peut avoir procuré à Adéïto, ainsi qu'à la population, l'intrépidité pour savoir affronter une nouvelle situation d'exploitation qui s'annonce. Le roman passe ceci sous silence. Plus qu'un réel changement pour la population, l'acte de violence contre Bizimungu « réhabilite » Adéïto, à un niveau individuel, et les habitants du quartier, à un niveau collectif. Tout à fait dans un sens fanonien, leur agentivité, dont l'effet reste encore ponctuel, les réhabilite néanmoins comme êtres humains à part entière et les sort de leur statut d'opprimés.

Shasha la Jactance, elle aussi, va recourir à des stratégies non occidentales pour se libérer de son agresseur, un officier de la MONUCC. Haïssant son rôle d'enfant-prostituée, elle prépare des plats à son client Mirnas Waldemar en y insérant des poils de buffle coupés tout fins, qui ne sont pas digérés et finissent « par provoquer des ulcères incurables qui entraînaient – après des mois passés à cracher son sang – une mort douloureuse en un peu plus d'un an » (p. 288). Cette stratégie remonte à une vieille coutume qu'utilisaient les concubines pour « tuer leur amant quand celui-ci s'était mal comporté » (p. 288). Si le trope de l'empoisonnement pour se venger est récurrent dans de nombreuses cultures et textes littéraires, Shasha recourt ici clairement à des stratégies culturelles, non occidentales, pour s'armer contre les méfaits de la globalisation dont elle est une double victime : d'une part, elle est orpheline en raison des massacres dans son village, d'autre part, elle se retrouve enfant-prostituée d'un officier de l'ONU, qui est impliqué dans des trafics d'armes symbolisant ainsi l'inefficacité de l'ONU à résoudre la profonde instabilité au Congo. La détermination de Shasha à combattre son agresseur est la

qualité qui la définit jusque dans son nom : « Mais tu connais mon nom [...], c'est Shasha la Jactance Kolo Eyoma. Alukaki, azui. » (p. 288)⁴⁴.

Ces deux scènes qui clôturent le roman *Congo Inc.* mettent en scène des stratégies d'autodétermination à un niveau individuel dans la lutte pour l'affranchissement de la violence postcoloniale. Elles illustrent la violence à travers des catégories non occidentales, tout en faisant écho à la pensée fanonienne prônant la libération du statut de subalterne par la violence. Ces scènes d'autodétermination restent néanmoins enveloppées d'un voile d'ambiguïté, puisque les deux personnages ne peuvent pas réellement se libérer. Adéïto risque de se faire exploiter sexuellement par le pasteur, Shasha reste une enfant-prostituée des rues de Kinshasa. Il n'y a pas de libération collective pour les subalternes. Cette lutte ressemble donc davantage à une posture des subalternes les réhabilitant et leur donnant l'intrépidité nécessaire pour lutter contre l'oppression à tous les niveaux. Et Fanon de conclure : « La lutte, affirme-t-on, continue. Le peuple vérifie que la vie est un combat interminable. »⁴⁵ In-Koli Jean Bofane transpose cette pensée au monde de la globalisation :

Dans un environnement vicié par les ondes mortifères de l'uranium, du cobalt, du colombo-tantalite, que peut-on attendre de la part d'individus passés à la centrifugeuse, évoluant dans le contexte d'un réacteur nucléaire dernière génération ? L'irradiation permanente ne ramène pas l'innocence, elle conduit à la rage⁴⁶.

La pensée fanonienne de la décolonisation et de l'affranchissement par la violence se poursuit clairement dans la pensée bofanienne. Le pouvoir colonial a été remplacé par les intérêts économiques de la globalisation qui, comme à l'époque du caoutchouc, assurent leur mise en place par le recours à la violence. Néanmoins, cette logique permanente d'exploitation, peu importe les matières premières, ne peut que créer parmi la population des sentiments de rage et de vengeance qui s'expriment à leur tour par le biais de la violence. Bien que l'affranchissement ne soit pas définitif, que la libération ne change leur statut social ni économique,

44. Voir dans I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.*, p. 288 : « Maîtresse de la bagarre. Il l'a cherchée, il l'a trouvée. »

45. F. Fanon, *Les damnés de la terre*, p. 90.

46. I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.*, p. 289.

Bofane semble néanmoins munir ses personnages d'une force qui leur fait refuser des situations d'exploitation à un niveau individuel.

3. *L'autodétermination poétique*

Si les personnages recourent à des stratégies et catégories non occidentales pour s'affirmer et combattre leur statut de victime, In-Koli Jean Bofane témoigne par là aussi de sa volonté de se libérer des catégories de pensée habituelles et de mettre en œuvre une poétique de l'autodétermination⁴⁷. Celle-ci se manifeste à trois niveaux ; construction du récit, style et convocation des catégories de pensées.

Sa vision sur l'implication du Congo dans l'Histoire mondiale fait comprendre que le romancier change les habitudes du lecteur et l'appelle à regarder et à appréhender l'Histoire du Congo et du monde au-delà d'un regard européen traditionnel⁴⁸. Le détour par le passé pour porter un regard plus lucide sur le présent s'affirme dans les romans bofaniens comme un instrument à la fois de réflexion et de travail. Bien que le discours historique n'occupe pas une place prépondérante dans les romans bofaniens, il fournit la clé de lecture du titre *Congo Inc.* L'explication de l'algorithme place le présent dans la continuité du passé construite à partir de la logique d'exploitation mise en place par le colonialisme. Dans les brefs passages historiques, Bofane remonte la mémoire, rompt le silence sur le passé, le scrute afin d'être capable de le représenter et de le repenser autrement. D'après Jacques Depelchin, l'histoire de l'impérialisme en Afrique a obligé le discours académique à passer sous silence les questions les plus cruciales. « As one looks at Africanist history, it is tempting to say that history is too dangerous to be left to historians alone. »⁴⁹ Le rôle de l'écrivain et de son écriture qui revisite le passé de l'Afrique incite le lecteur à lui faire repenser son image du passé et à

47. Sur la notion d'autodétermination poétique, voir l'article de Ch. Le Quellec Cottier, « La littérature francophone d'Afrique noire au prisme d'une poétique de l'autodétermination ».

48. Cette question de l'écriture de l'Histoire du continent noir fait aussi échos aux théories de Jacques Depelchin qui considère que l'historiographie européenne sur l'Afrique est avant tout un produit de fiction. Voir J. Depelchin, *Silences in African history*, p. 149.

49. *Ibid.*, p. 147.

construire à partir d'un changement de perspective une nouvelle vision du présent. Cette approche répond à un double objectif : produire un savoir qui donne du sens à l'Histoire des pays décolonisés et produire une connaissance qui favorise le dialogue avec l'Autre. Enfin, ce travail sur la mémoire permet de renaître⁵⁰. Sans créer des romans proprement historiques, Bofane évoque en quelques coups de pinceau les moments cruciaux du passé du pays et crée ainsi le cadre du présent traumatique dans lequel les personnages évoluent.

Cette stratégie de retour en arrière pour représenter les déchirures historiques, les dire et pouvoir s'en libérer par des actes d'autodétermination se répercute au niveau de la construction du récit et se reflète dans les stratégies d'écriture de Bofane. Aussi bien dans *Mathématiques congolaises* que dans *Congo Inc.*, les personnages se construisent par analepses, dans lesquelles la violence postcoloniale est mise en scène dans toute sa cruauté. Ces retours dans le passé répondent à un double projet poétique : à un microniveau, les personnages acquièrent une épaisseur psychologique ancrée dans l'Histoire traumatique de leur pays ; au macro-niveau du récit, l'écrivain revisite, d'un regard désabusé, l'Histoire du pays dans une perspective non eurocentrique.

L'autodétermination poétique s'affirme également dans l'emploi polyphonique des langues : traduction en idéogrammes chinois du titre *Congo Inc.*, ainsi que de tous les chapitres, phrases en lingala dans les dialogues, un anglais mal prononcé d'un enfant de la rue, un français marqué parfois d'une prononciation africaine qui devient auto-ironique, transformant, par exemple, l'eau pure en « eau pire ». Ces traces linguistiques relancent le débat sur la question de la langue et de la littérature africaine⁵¹. Dans les romans bofaniens, la langue prend la fonction de vecteur scrutant la pluralité des réalités qui composent le monde ; l'emploi de plusieurs langues permet, par exemple, d'illuminer de nouvelles perspectives sur les réalités géopolitiques. Ainsi la présence récurrente du chinois dans les endroits stratégiques de *Congo Inc.* symbolise-t-elle la présence des Chinois au Congo, et en Afrique, présence qui déplace

50. D. Djerbal, « History writing as cultural and political critique, or the difficulty of writing the history of a (de)colonized society », p. 245.

51. Voir, par exemple, la position de Sami Tchak qui affirme que la langue française ne pourra jamais refléter la réalité africaine et donc jamais produire des œuvres majeures, comme *Anna Karénine*. Voir S. Tchak, *La couleur de l'écrivain*, p. 41-45.

les relations de pouvoir au niveau mondial ; l'axe traditionnel nord-sud entre ancien colonisateur et colonisé se délocalise vers les relations économiques sud-est⁵². De plus, l'emploi du lingala intègre dans les dialogues des façons de dire, des proverbes, des chants de guerre⁵³, marques linguistiques propres à l'Afrique et qui, selon l'auteur⁵⁴, déclenche un rythme adopté par le récit en français. Loin de susciter un effet exotique, cette stratégie multiplie les moyens linguistiques pour retracer l'épaisseur et la complexité de la réalité d'un monde en mouvement. D'ailleurs, l'écrivain ne manque pas de développer une réflexion autour de la valeur des mots à travers la pensée d'Isookanga : « les mots – selon qui les prononçaient – pouvaient parfois avoir un poids fatal »⁵⁵. Cette posture témoigne en fin de compte d'une liberté de la part de l'écrivain dans le maniement des langues qui se transforment en instruments pour scruter la complexité de la réalité. Indirectement, ce geste symbolise aussi l'ébranlement du monopole du français et par là, indirectement de l'empire de la francophonie. Cette attitude rejoint la position défendue en 2007 dans le « Manifeste pour la littérature-monde en français »⁵⁶.

À cette liberté et richesse dans l'emploi des langues répond la construction pluridimensionnelle du récit. Celle-ci orchestre des renvois constants par l'évocation de plusieurs niveaux ; le jeu vidéo *Raging Trade* transpose dans le monde virtuel la réalité économique du Congo, dont l'Ekonda Isookanga n'est peut-être même pas conscient ; la mort du léopard par les phacochères s'explique par le déséquilibre écologique de la planète suscitée par l'intervention de l'homme (p. 204 *sq.*), mais annonce aussi la fin de l'univers traditionnel des Ekonda, ainsi que le malaise des hommes au niveau planétaire ; transposée au niveau politique, cette mort du monarque Nkoi Mobali, du léopard – roi de la

52. Sur ce déplacement de relations, voir aussi I.-K. J. Bofane, *Mathématiques congolaises*, p. 159 : « Les boycotts successifs et l'ostracisme subi par le pays depuis des années avaient complètement bouleversé les relations commerciales. Celles-ci s'étaient désormais développées vers l'Est et non plus vers le Nord comme auparavant. »

53. Par exemple, le chant de guerre, chanté ici par les shégués lors de leur révolte. I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.*, p. 112 *sq.*

54. Point de vue développé lors d'un atelier de travail à l'université de Bâle, 28 avril 2015.

55. I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.*, p. 218.

56. Manifeste « Pour une "littérature-monde en français" », paru pour la première fois dans *Le Monde des livres*, 16 mars 2007.

forêt, fait allusion à la fin du règne de Mobutu et à l'intrusion des guerriers rwandais au Congo. Le sujet du malaise des hommes, en particulier des Occidentaux, est repris, plus loin dans le récit, dans la conversation entre Iookanga et Zhang Xia (p. 220 et suivantes) et débouche sur une réflexion très critique quant à la consommation massive d'antidépresseurs ou d'autres médicaments contre les maladies de société. L'évocation de la rééducation en Chine tout comme celle de l'atmosphère feutrée du pays du Dragon transposent le lecteur à l'aide de catégories variées dans des mondes les plus divers qui sont tous aussi violents les uns que les autres⁵⁷. L'écrivain convoque, avec une liberté totale, une pluralité d'univers réels, virtuels, politiques, symboliques, écologiques, historiques dans la construction de son récit. Cette stratégie fondée sur la juxtaposition et les renvois d'un univers à l'autre est un instrument de la pensée de l'écrivain, mais elle se détecte aussi dans son style. Souvent une image est construite, puis développée à partir de la richesse sémantique d'un mot⁵⁸. Autre procédé, il convoque des catégories qui normalement ne se côtoient pas, ce qui suscite un effet très humoristique ou ironique⁵⁹.

Il s'avère enfin que l'autodétermination poétique refuse de cantonner l'écrivain africain à l'Afrique. Bien que l'intrigue principale de *Mathématiques congolaises* et de *Congo Inc.* se déroule en RdC et à Kinshasa, Bofane plonge le lecteur avant tout dans le microcosme du quotidien et des relations humaines qui transcendent les frontières culturelles. Le romancier refuse l'exotisme en faveur d'une analyse fine de la condition et des rapports humains qu'il place au centre de ses récits. *Mathématiques congolaises*, en particulier, bouillonne de micro-épisodes de la vie de tous les jours qui représentent les personnages avant tout dans leurs relations aux autres, face à leurs préoccupations existentielles

57. Rappelons ici que le commissaire de police convoite la femme de Zhang Xia et exploite sa position. Au retour de Zhang Xia, celui-ci sera arrêté. Les failles de la globalisation (manque de courant dans la forêt équatoriale pour envoyer les preuves qui permettraient de libérer Zhang Xia) créent un regard ironique sur chaque forme de pouvoir.

58. Voir, par exemple dans I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.* p. 99: « la perception des amendes s'opère "en liquide", ce qui permettra au caporal Zembla de s'acheter et boire "pas mal de bières", d'où "l'envie pressante [...] de pouvoir se soulager". » Nous soulignons par l'emploi des guillemets.

59. Voir, par exemple dans I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.*, p. 107: « Et ce fut la plus vaste cacophonie qu'on ait entendue depuis Babel, sauf peut-être aux assemblées de l'ONU juste avant le vote d'une résolution sur la Palestine. »

et à leurs questionnements du monde. Le ressort du récit semble même se mettre en place à partir de ces micro-épisodes profondément humains. Cet élan vers le microscopique se poursuit néanmoins aussi vers le macroscopique. Le romancier ouvre son discours à d'autres pensées, comme à celle de Confucius⁶⁰ ou à celle de Mao dans *Congo Inc.* Lors de la «révolution des shégués» sont cités plusieurs textes de Mao, dont celui adressé aux Congolais le 28 novembre 1964⁶¹. Par là, l'écrivain convoque des pensées à un niveau mondial qu'il entremêle sans hiérarchisation. La globalisation se présente ici non pas sous les effets néfastes dénoncés tout au long des romans bofaniens, mais est transposée à la convocation et à l'imbrication de pensées et de catégories hétérogènes qui réclament que le lecteur revoie ses images du monde et ses perceptions de l'Autre dans le but d'une meilleure compréhension.

Pour conclure, si les romans bofaniens dénoncent avec beaucoup de réalisme et de clairvoyance les mécanismes et les répercussions de la violence postcoloniale sur les personnages subalternes, ils s'inscrivent dans le courant des *postcolonial studies* qui plaident pour une posture engagée de la part de l'écrivain renversant les relations traditionnelles de pouvoir, remettant en cause les habitudes euro-centriques et témoignant d'une parole qui repense le monde et son Histoire. Dans ce contexte, la notion de l'autodétermination s'est avérée être un instrument de pensée et d'analyse particulièrement propice, afin de mettre en lumière d'une part la posture de l'écrivain In-Koli Jean Bofane dans les discussions sur l'actualité de la RdC et du monde en général : dénonciation de la mauvaise gouvernance et de la mise en place d'un impérialisme global à travers des institutions comme l'ONU, le FMI ou l'OMC. Face à cette situation qui cantonne les personnages dans un statut de subalternes

60. Les citations de Confucius se trouvent dans I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.*, p. 74 : «L'expérience est une lanterne qui n'éclaire jamais que le chemin parcouru.» ou p. 114 : «ce qui est contraire est utile, et c'est de ce qui est en lutte que naît la plus belle harmonie; tout se fait par discorde.»

61. Le discours de Mao Zedong forme le sous-texte de celui tenu par le personnage Zhang Xia. Au lieu de s'adresser au peuple congolais, il s'adresse au «peuple shégué». I.-K. J. Bofane, *Congo Inc.*, p. 105 sq. Pour le discours de Mao Zedong, voir <https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-9/mswv9_30.htm>, consulté le 29 avril 2017. Le personnage Zhang Xia revient plusieurs fois sur des paroles de Mao aux pages 113 et 114.

exposés sans défense à la violence (ce sont notamment des enfants et des femmes qui en sont victimes), l'autodétermination devient force intérieure qui pousse les personnages à s'affirmer et à tenter de se libérer des pouvoirs dominants et oppresseurs. Cette même volonté semble animer l'écrivain lui-même et définit sa singularité au-delà d'une appartenance à un courant littéraire ou à une définition de la littérature africaine. Par son travail minutieux sur le récit, la langue et les catégories de pensée, il dérouté constamment le lecteur, le propulse dans des univers contraires qui de façon inattendue se rencontrent et font naître de nouvelles visions et perspectives à la fois sur l'être humain et sur le monde. Dans ce sens, In-Koli Jean Bofane relève le plus grand défi de notre époque qui est d'après Achille Mbembe « la refondation de la pensée critique en une pensée qui pense son possible hors d'elle-même, consciente des limites de sa singularité, dans le circuit qui toujours nous relie à un Ailleurs »⁶².

Isabelle Chariatte
Université de Bâle

62. A. Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, p. 241.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGHIE, Antony, *Imperialism, sovereignty and the making of international law*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- BOFANE, In-Koli Jean, *Mathématiques congolaises*, Paris, Actes Sud, 2008.
- , *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, Paris, Actes Sud, 2014.
- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955.
- DAH, Perpétue, « L'Afrique dans le jeu littéraire mondial : entre désir d'universalité et besoin de témoignage », in *La littérature africaine francophone*, éd. par Abdoulaye Imorou, Dijon, Écritures EUD, 2014, p. 187-198.
- DEPELCHIN, Jacques, *Silences in African history. Between the syndromes of discovery and abolition*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota Publishers, 2005.
- DJERBAL, Daho, « History writing as cultural and political critique, or the difficulty of writing the history of a (de)colonized society », *The Romanic Review*, 104/3-4 (2013), p. 243-251.
- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 (1961).
- GAETZI, Claudine, *L'art de déjouer le témoignage par la fiction*, Lausanne, Archipel, 2014.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- KANE, Baydallaye, *La justice répressive dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LE QUELLEC COTTIER, Christine, « La littérature francophone d'Afrique noire au prisme d'une poétique de l'autodétermination », in *1913 : cent ans après. Enchantements et désenchantements*, éd. par Colette Camelin, Marie-Paule Berranger, Paris, Hermann, 2015, p. 127-144.
- MALELA, Buata Bundu, « Une peinture de l'identité afrodescendante. In Koli Jean Bofane et Chéri Samba au cœur de la crise congolaise », *Africultures*, 100 (2014), p. 162-171.

- MAMDANI, Mahmood, « Making sense of political violence in postcolonial Africa », *Identity, Culture and Politics*, 3/2 (2002), p. 1-24.
- MAO ZEDONG, « Discours tenu aux Congolais », 28 novembre 1964, en ligne <https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-9/mswv9_30.htm>, consulté le 29 avril 2017.
- MBEMBE, Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », propos recueillis par Olivier Mongin, Nathalie Lempereur et Jean-Louis Schlegel, *Esprit*, 12 (2006), p. 117-133.
- , *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, Éditions La Découverte, 2013 (2010).
- MÉGEVAND, Martin, « Théâtre, terreur et mémoire en contexte postcolonial », in *Le postcolonial comparé. Anglophonie, francophonie*, éd. par Claire Joubert, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2014, p. 125-149.
- NGANANG, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Paris, Homnisphères, 2007.
- SCOTT, David, « Theory and critique. Norms of self-determination : thinking sovereignty through », *Middle East Law and Governance*, 4 (2012), p. 195-224.
- TALEB, Mohammed, *L'écologie vue du Sud*, Paris, Sang de la Terre, 2014.
- TCHAK, Sami, *La couleur de l'écrivain*, Ciboure, La Cheminante, 2014.

MÉTISSAGE MÉMORIEL
CHEZ LES ÉCRIVAINS DE LA MIGRITUDE:
KÉTALA DE FATOU DIOME ET *MÉMOIRES DE PORC-ÉPIC*
D'ALAIN MABANCKOU

Cet article propose d'étudier comment *Kétala* de Fatou Diome et *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou, deux romans de la « migritude » parus en 2006, mettent en scène la mémoire; par ailleurs, il montrera que l'usage de la prosopopée, commun aux deux œuvres, permet de donner une voix à des figures muselées et de recourir à différentes traditions littéraires pour proposer un véritable métissage mémoriel.

Le passé fonctionne comme un réservoir inépuisable d'inspiration pour la littérature, et ce depuis l'Antiquité, qu'il s'agisse, pour les auteurs, d'écrire les origines d'une nation, d'un peuple ou d'une communauté pour laisser une trace, ou d'ancrer un récit sur une toile de fond réaliste. La francophonie africaine ne constitue pas une exception: la colonisation a évidemment fourni matière à de nombreux romans, de même que les conflits meurtriers qui ont ensanglanté le continent ces dernières décennies¹ et les liens entre histoire et littérature africaine font l'objet de nombreuses recherches universitaires aujourd'hui encore².

Au tournant du siècle, la critique a cependant constaté un virage progressif, dans le discours sur l'histoire, des auteurs africains « de la

1. Je pense notamment au projet « Rwanda, écrire par devoir de mémoire » ou à un roman comme *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma (2000).

2. Citons par exemple l'ouvrage de S. Luste Boulbina, *L'Afrique et ses fantômes*, qui propose une réflexion sur le devenir colonial; ou la parution récente d'un collectif dirigé par E. L. Johnson et É. Brezault, *Memory as colonial capital*.

migrITUDE»³. Pour Lilyan Kesteloot⁴ en effet, ceux qu'elle nomme les «néropolitains» «se sentent [...] libérés du “devoir d'histoire” et du rôle contraignant et douloureux de témoins des perturbations de leur continent», mais elle constate «chez plusieurs d'entre eux un hiatus considérable entre le discours qu'ils tiennent dans différents articles et interviews et les thèmes abordés dans leurs romans. L'obsession de l'Afrique les poursuit!»⁵. De fait, si Fatou Diome évoque les reliquats de la colonisation dans ses romans⁶, elle estime sur le plateau de l'émission *Hier, aujourd'hui, demain* présentée par Frédéric Taddeï qu'«[il] faut pacifier les mémoires et arrêter de se référer tout le temps à l'esclavage et à la colonisation»⁷. Alain Mabanckou, signataire du manifeste «Pour une littérature-monde en français»⁸ visant à dépasser les classifications nationales pour se revendiquer «écrivain» simplement, explique pourtant dans sa leçon inaugurale au Collège de France, intitulée *Lettres noires*:

Tout cela est, certes, de l'histoire, tout cela est, certes, du passé [...]. Or, ce passé ne passe toujours pas, il habite nos inconscients, il gouverne parfois bien malgré nous nos jugements et vit encore en nous tous, car il écrit nos destins dans le présent⁹.

Cette affirmation est particulièrement significative et c'est à partir d'elle que j'étudierai, dans les pages suivantes, la façon dont la mémoire est mise en scène dans deux romans africains écrits en contexte d'immigration et parus en 2006: *Kétala* de Fatou Diome et *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou. Pour dire le passé de deux personnages, Memoria et porc-épic, ces romans recourent à la prosopopée qui donne la parole à des entités traditionnellement muettes, «un absent, un mort, un dieu, un être surnaturel ou une entité abstraite»¹⁰ ou, lorsqu'elle est assortie

3. J. Chevrier, «Afrique(s)-sur-Seine».

4. Notons que A. Waberi arrivait déjà à cette conclusion dans son article «Les enfants de la postcolonie» paru en 1998.

5. L. Kesteloot, «La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique», p. 51-53.

6. Je pense ici au roman *Le ventre de l'Atlantique* (2003).

7. G. Perez, *Hier, aujourd'hui, demain. Élections: Sommes-nous libres de nos choix?*, 06.04.2017.

8. J. Rouaud, M. Le Bris, «Pour une littérature-monde en français».

9. A. Mabanckou, *Lettres noires*, p. 25 sq.

10. D. Bergez, V. Géraud, J.-J. Robrieux, *Vocabulaire d'analyse littéraire*, p. 182.

d'une personnification, à un objet ou à un animal. Si ce procédé narratif a été abondamment utilisé par les rhéteurs¹¹, il permet à Diome et à Mabanckou, qui font un usage important de l'intertextualité – cette « mémoire de la littérature »¹² – d'inscrire leur roman sous le signe d'un véritable métissage¹³ mémoriel, mobilisant et incorporant une tradition occidentale¹⁴, mais aussi une tradition littéraire africaine marquée par l'oralité et dans laquelle « le surnaturel a toujours joué un rôle important »¹⁵.

Kétala ou le témoignage des objets

Second roman de l'auteure franco-sénégalaise Fatou Diome, *Kétala* est constitué, du point de vue narratif, d'une longue conversation entre les meubles et objets d'une jeune femme décédée répondant au prénom de Memoria. Dès le prologue, le lecteur apprend que la famille va se livrer au *Kétala*. Cette tradition musulmane est liée à la notion de « mémoire » puisqu'elle consiste à partager l'héritage, soit l'ensemble des éléments matériels témoignant de ce qu'a été la vie du défunt, huit jours après les funérailles¹⁶. D'abord « terrassés » (*K*, p. 15) par la nouvelle, les objets s'aperçoivent rapidement que leur dispersion « éliminer[a] toute trace de cette merveilleuse femme, puisqu'elle n'a pas eu d'enfant » (*K*, p. 20). Charge à ces seuls « témoins de l'histoire de Memoria » (*K*, p. 20) de « sauver sa mémoire » (*K*, p. 20) : pour ce faire, Masque propose d'imiter la tradition orale de la civilisation dont il est issu, « où les hommes se transmettent leur histoire familiale, leurs traditions, leur culture, simplement en se la racontant, de génération en génération » (*K*, p. 22). Bien

11. Pour ne citer qu'un texte, voir à ce propos Cicéron et son *Orateur* notamment.

12. T. Samoyault, *L'intertextualité*.

13. Nous empruntons le terme de « métissage » à Claudine Gaetzi, qui l'a utilisé à propos de *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. C. Gaetzi, *L'art de déjouer le témoignage par la fiction*, p. 12.

14. Je choisis d'employer cet adjectif pour ne pas cantonner la réflexion à une intertextualité française ; les références employées dans *Kétala* sont en effet multiples.

15. Th. Schüller, « La gestion du surnaturel dans la littérature des "enfants de la post-colonie" », p. 102.

16. F. Diome, *Kétala*, p. 14. Pour éviter la prolifération des notes de bas de page, les références à ce roman seront désormais indiquées par le sigle *K*, suivi du numéro de page, et placées dans le corps du texte.

que sans concession envers la défunte, ce *Kétala* rappelle les oraisons funèbres traditionnelles et devrait permettre à l'assemblée des objets de « reconstituer le puzzle » (*K*, p. 22) de la vie de Memoria, de façon à ce que, même dispersés, tous aient « l'histoire complète de [leur] défunte maîtresse » (*K*, p. 22 *sq.*).

L'assemblée est régie par la règle suivante : « chacun [des objets] s'engage, solennellement, devant ses pairs et surtout sa conscience, à ne rapporter que ce dont il a été témoin » (*K*, p. 30). Si la formulation prête à sourire, l'emploi du terme « témoin », qui revient d'ailleurs à plusieurs reprises dans le roman¹⁷, nécessite que l'on s'y arrête : Giorgio Agamben¹⁸ comme Jacques Derrida¹⁹ rappellent que le latin recourt – entre autres – à deux termes différents pour désigner le témoin : *testis* et *superstes*. Le premier, dont dérive « témoin », signifie à l'origine « celui qui se pose en tiers entre deux parties dans un procès ou un litige »²⁰, tandis que le second qualifie celui ou celle qui vit et traverse personnellement un évènement du bout en bout. Qu'il soit survivant (*superstes*) ou simple *testis*, le témoin direct jure devant la loi – comme le demande Masque aux autres objets de l'assemblée – avoir été présent à l'évènement. Il se pose donc en garant de la vérité²¹, même si l'on sait combien le temps peut altérer la mémoire des témoins oculaires. Marinière, dont la mémoire jouera également des tours par la suite²², en fait la remarque :

Pardonnez-moi, chers auditeurs, mais moi, Marinière, je ne puis laisser dire pareilles bêtises. Collier de perles nous abreuve de contre-vérités! [...] Ton séjour en Europe t'a vraiment brouillé la mémoire. Pourtant, moi aussi j'y étais avec toi, mais je me souviens de tout. Bon, oui, d'accord, d'accord, admettons. Ce n'est pas de ta faute, d'ailleurs je te comprends : on t'a tellement fait *coulisser*, de génération en génération, que ta mémoire s'en est trouvée érodée. (*K*, p. 44)

17. Ainsi, Marinière dira avoir « été le témoin privilégié de Memoria dans la danse » (*K*, p. 45 *sq.*) ; de même, Dialdiali emploiera le verbe « témoigner » (*K*, p. 80).

18. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*.

19. J. Derrida, *Poétique et politique du témoignage*.

20. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 17.

21. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, Oreiller dira « Ce que je raconte au sujet de Memoria est exact » (*K*, p. 202).

22. Marinière dira par exemple : « D'ailleurs, avec cette longue coupure, j'ai perdu le fil, j'ai un trou de mémoire, je ne sais plus qui étaient ses soupirants » (*K*, p. 53).

Montre s'insurge également, à propos du manque de précision d'Oreiller :

Comment pouvait-il à la fois deviner et dire *certainement*, puisqu'il n'y a que l'incertain qui se devine ! La langue française est une maison où chaque mot a sa chambre, son espace sémantique et même les mots ne mettent pas n'importe qui dans leur lit. Chacun de nous doit raconter seulement ce dont il est absolument sûr. (*K*, p. 174 *sq.*)

Mais quelle histoire racontent donc ces objets ? Celle-ci peut se résumer de la façon suivante : emmenée en France par son mari, Mémoria y sera abandonnée et devra se livrer à la prostitution pour survivre et entretenir sa famille restée au pays. Elle ne rentrera que pour mourir en Afrique, où les siens l'abandonneront par honte de la maladie sexuellement transmissible qu'elle a contractée en Europe.

Présidée par Masque, cette assemblée du souvenir vise donc à retracer la vie d'une personne marginalisée : par la société française d'abord, où elle n'a ni véritable ami ni soutien et doit vendre son corps pour se nourrir ; par la communauté africaine ensuite, dont Diome peint la répugnance à s'occuper de Mémoria mourante, mais se précipite au *Kétala* pour rafter les possessions de la défunte. Et de fait, les objets dévoilent progressivement l'intimité de leur maîtresse ; mais finalement, ce ne sont pas seulement des parcelles de la vie tragique de Mémoria qui sont narrées le plus objectivement possible²³ dans ce dialogue à bâtons rompus ; le dialogue entre ces objets se réfère à une conception animiste du monde²⁴ et, ces derniers indiquant parfois leur fonction²⁵ dans le quotidien de la défunte, ils expliquent des pans entiers de tradition sénégalaise au lecteur. Par ailleurs, les amitiés et relations amoureuses de Mémoria

23. « On ne refait pas la vie de Mémoria, on la raconte : une biographie, c'est de l'archéologie, pas de la chirurgie esthétique » (*K*, p. 219).

24. Fatou Diome mentionne d'ailleurs « les ancêtres animistes » dans *Le ventre de l'Atlantique*, p. 236. Notons que les objets ne peuvent être compris par les humains : « Tout le monde sait que les humains n'entendent que leur propre langage ; ils n'écourent pas leurs semblables, encore moins des choses » (*K*, p. 47).

25. Par exemple « Laisse-moi donc raconter cette partie de l'histoire, elle me concerne directement, moi, Bèthio. Je suis le petit pagne coquin que les Sénégalaises portent le soir, avant de rejoindre leur époux impatient. Avec deux petits cordons pour me nouer à la taille des belles, je m'arrête au-dessus des genoux et mes lamelles se croisent à peine, pour faciliter à l'amant l'accès de son trésor [...] » (*K*, p. 76) ; quelques pages plus loin, nous aurons également une description de Dialdiali, « une ceinture de perles, portée en dessous ou au-dessus du Bèthio » (*K*, p. 80 et suivantes).

permettent d'évoquer la vie d'autres personnages, et à travers elles, des morceaux de l'Histoire surgissent dans le récit. La mémoire que portent ces objets s'apparente ainsi à une réflexion critique sur les deux cultures, comme Diome le fait dans *Le ventre de l'Atlantique* d'ailleurs. Ainsi, le mariage désastreux entre Mémoria et Mackou est l'occasion pour la statue Coumba Djiguène d'évoquer l'homosexualité en Gambie et sa perception en Afrique²⁶, mais aussi le « coup d'État qui fit vaciller la nation gambienne » (*K*, p. 106). Le séjour de Mémoria en France décrit, entre autres, les expédients auxquels sont réduits les immigrants pour survivre; quant à son retour, il dénonce le rejet dont sont victimes ceux qui reviennent malades, après s'être pourtant donnés corps et âme pour faire survivre leur famille ingrate (*K*, p. 267). La remémoration s'éloigne ainsi de la simple oraison funèbre pour revêtir la forme d'une dénonciation du réel politique et social, africain comme européen.

Le métissage de différentes mémoires et traditions

Dans *Kétala*, la « mémoire » est à vrai dire tiraillée entre la transmission orale traditionnelle, portée par l'assemblée des objets, et la transmission écrite. D'un point de vue littéraire en effet, *Kétala* propose une mémoire culturelle à l'image du parcours de Mémoria, à cheval entre l'Afrique et l'Europe. Contrairement au reste de l'assemblée, le personnage de Montre a fréquenté l'école, accroché au poignet de Mémoria. Si d'autres convoquent occasionnellement des références littéraires ou culturelles²⁷, l'expérience de Montre lui a permis de développer une solide culture générale, plus vaste que celle de Dictionnaire qui n'intervient somme toute qu'assez peu dans le roman. Et Montre s'empresse de communiquer son savoir dès que l'occasion s'en présente, expliquant

26. Tamsir, qui deviendra Tamara, a ainsi été interné dans un hôpital militaire jusqu'à ce que le psychologue s'avoue « incapable d'extirper le diable supposé l'habiter » (*K*, p. 99) et que son père l'enrôle de force dans l'armée où il subira toutes sortes de sévices de la part de trois sous-officiers sans qu'aucune recrue n'intervienne: « ces machos nourrissaient une haine farouche des homosexuels et considéraient les sévices qu'il endurait comme un châtement mérité » (*K*, p. 101 *sq.*).

27. Cumba Djiguène mentionne Oscar Wild (*K*, p. 95) et Senghor (*K*, p. 103); vieux Collier de perles parle de Lully (*K*, p. 143); Téléphone évoque Franz Fanon (*K*, p. 204).

la rhétorique²⁸ et citant des auteurs et des œuvres variées : Barbey d'Aurevilly et ses *Diaboliques* (*K*, p. 96 *sq.*), Colette (*K*, p. 106), Anatole France (*K*, p. 118), Socrate (*K*, p. 125), *La Princesse de Clèves* (*K*, p. 188), *L'Amant* de Marguerite Duras (*K*, p. 190), Sénèque (*K*, p. 226) entre autres ; c'est lui également qui théoriserait le processus mémoriel à deux reprises, expliquant que si « les livres sont la mémoire de l'humanité, les écrivains sont en quelque sorte des archivistes des faits et mœurs de leur époque. L'ennui, c'est qu'ils brouillent souvent les pistes [...] » (*K*, p. 237). Il convoque aussi la mémoire des sens en précisant, à propos d'une bouteille d'encens utilisée par Mémemoria pour attirer son mari :

Disons que l'effluence de l'encens réveillait quelque chose en elle, comme l'odeur du petit gâteau, que les humains appellent *madelaine*, rappelait à Proust ses lointains souvenirs d'enfance. C'est ça, la réminiscence, un petit truc insignifiant et hop, voilà les humains qui plongent dans leur passé. En fait, leur mémoire est comme un pull mal tricoté, il suffit d'accrocher un petit bout pour voir toutes les mailles se défaire les unes après les autres, et les voilà remontant à l'envers le fil de leur vie. Si vous voulez, je peux vous raconter à quoi l'odeur de l'encens faisait songer Mémemoria. (*K*, p. 82 *sq.*)

Pour l'assemblée, Montre a la déformation professionnelle des professeurs, « cette façon de vouloir tout comprendre, tout expliquer » (*K*, p. 137) ; il est même « rasant [...] avec ses souvenirs scolaires » (*K*, p. 132). Mais au-delà du cumul stérile, ces références à la culture scolaire opérées par Montre éclairent l'architecture du roman. Le prénom de la défunte est en effet programmatique ; outre l'association proposée par la protagoniste elle-même, lectrice des classiques²⁹ – « *Mémemoria*, in

28. Il explique ainsi aux autres objets ce qu'est « mot-moter » : « mot-moter, c'est écrire ou parler, mais c'est surtout écrire : c'est tailler, raboter, enfile des mots, les faire coulisser sur le fil conducteur de la pensée » (*K*, p. 118), ou encore ce qu'est une catachrèse (*K*, p. 125).

29. D'ailleurs, Mémemoria se rappellera des auteurs classiques lorsqu'elle quittera Bifurkheim pour Strasbourg : « *Rosam, Rosas, Rosa!* En voyant la plaque indiquant "Route des Romains", Mémemoria se mit à ruminer les résidus de latin disséminés dans sa tête. Elle ne savait pas encore qu'elle aurait, par la suite, l'occasion de mieux s'en souvenir. De la rue où se trouvait leur nouvelle adresse, elle pourrait aller acheter ses tomates rue Tite-Live, se promener jusqu'à la rue Cicéron [...]. Rue, ruelle ou avenue, avait-on pensé à attribuer quelque espace à Plaute ? Peu importait, elle le relirait, plus tard » (*K*, p. 156).

memoriam» (K, p. 257) – il faut rappeler que depuis l'Antiquité, la *memoria* participe de l'art oratoire, puisqu'elle « permet non pas d'apprendre par cœur un texte écrit, mais de mettre en œuvre toutes ses autres parties (l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio* et l'*actio*) »³⁰. Or, les *artes memoriae* « reposent sur l'utilisation d'images (*imagines*) et de lieux (*loci*) ordonnés selon un parcours, l'orateur devant construire, mémoriser et visualiser l'ensemble afin de pouvoir élaborer et prononcer son discours »³¹. Et parmi les lieux possibles des *artes memoriae*, la maison occupe une place singulière puisqu'elle a le pouvoir, chez Pline le Jeune par exemple, de « susciter les sentiments du deuil »³² et fonctionne comme un *monumentum* qui permet, comme le tombeau, « d'accéder au souvenir du mort »³³.

Il n'est donc pas anodin que cette assemblée du souvenir soit constituée d'objets présents dans l'appartement de la défunte, et que ces derniers, dont l'activité réfère à une oralité traditionnelle africaine, soient explicitement qualifiés d'« orateur[s] » (K, p. 39) ; ni qu'Ordinateur estime que « l'histoire de Mémoire est comme un immeuble » (K, p. 152), même si pour lui, il n'est guère besoin de « s'arrêter à tous les paliers pour s'en faire une idée » (K, p. 152). Pour Montre en revanche, « une marche avant l'autre, un palier après l'autre, on appelle ça faire une transition » (K, p. 153). Ce rappel lui permet de tisser un lien entre la rhétorique et la littérature : le personnage se lance en effet dans une diatribe sur le rôle joué par l'ordinateur dans l'écriture des romans, qui éclaire la conception qu'a Fatou Diome de la littérature. S'adressant à celui de Mémoire, il dit :

Évidemment, grâce à toi, avec tous tes logiciels de traitement de texte, certains font maintenant des romans sans avoir besoin de se doper au café, comme ce brave Balzac qui s'épuisait à forger des phrases, à tisser de complexes liens entre des êtres de papier auquel il insufflait ainsi la vie. (K, p. 153)

30. C. Baroin, « Le rôle de la vue dans les arts de la mémoire latins », p. 200.

31. *Ibid.*, p. 199.

32. *Ibid.*, p. 207.

33. *Ibid.*, p. 208.

La mémoire d'un porc-épic

Paru la même année que *Kétala* et prix Renaudot 2006, *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou retrace la vie d'un narrateur, « un animal de rien du tout »³⁴ qui se confesse à la mort de Kibandi dont il était le double nuisible. S'il arrive à cet animal au comportement fort humain³⁵ de s'arrêter pour reprendre son souffle³⁶, aucun point ne vient interrompre cette longue phrase adressée à un « tu » dont on apprend au fil de l'adresse qu'il s'agit d'un baobab sous lequel l'animal s'est réfugié.

Comme dans le roman de Fatou Diome, le processus mémoriel est au centre de ces *Mémoires*, mais par le biais de la confession cette fois-ci, proposant une vision critique de l'humanité³⁷. Outre le narrateur qui raconte sa vie et celle de son double en insistant, comme les objets de *Kétala*, sur la véracité de ses dires³⁸, deux autres instances portent, en quelque sorte, la mémoire dans ce texte : le féticheur Tembé-Essouka et le gouverneur des porcs-épics. Le premier est une figure traditionnelle africaine, un aveugle capable de « vous expliquer votre passé en détail »

34. A. Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, p. 11. Pour éviter la prolifération des notes de bas de page, les références à ce roman seront désormais indiquées par le sigle *MP*, suivi du numéro de page, et placées dans le corps du texte.

35. Le narrateur, qui sait d'ailleurs lire, a « quitté le monde animal » (*MP*, p. 45) et explique ainsi, à propos d'un lézard croisé plus tôt dans la journée : « C'était peut-être la première fois qu'il surprenait un animal se comporter comme un être humain, parler dans un langage cohérent, remuer la tête en signe d'approbation, pointer une de ses deux pattes antérieures vers le ciel afin de jurer » (*MP*, p. 43). Plus loin, il explique ses digressions ainsi : « c'est encore ma part humaine qui s'est exprimée, en effet j'ai appris des hommes le sens de la digression, ils ne vont jamais droit au but, ouvrent des parenthèses qu'ils oublient de refermer » (*MP*, p. 151).

36. Ainsi, pris par l'émotion, le porc-épic décide de se détourner du baobab auquel il s'adresse : « je ne voudrais pas que tu voies mes larmes, je vais donc te tourner le dos par décence et souffler un peu avant de poursuivre » (*MP*, p. 76).

37. En témoigne par exemple l'extrait suivant : « et puis les hommes ont beau jurer sur la tête de leurs défunts ou au nom de leur Tout-Puissant, et c'est ce qu'ils font depuis la nuit des temps, ils finissent un jour ou l'autre par trahir leur parole parce qu'ils savent que la parole c'est rien du tout, elle n'engage que ceux qui y croient » (*MP*, p. 24).

38. « Oui, j'étais un porc-épic heureux en ce temps-là, et je dresse mes piquants lorsque je l'affirme, ce qui est une manière pour nous de jurer, autrement nous levons la patte droite et l'agitons trois fois de suite, je sais que les humains ont l'habitude, eux, de mettre en jeu la tête de leurs défunts ou de convoquer leur Dieu qu'ils n'ont jamais vu » (*MP*, p. 21). Dans le même ordre d'idée, il emploie l'expression « je te jure » à plusieurs reprises (*MP*, p. 31, 34, 59, deux fois 135).

(*MP*, p. 95) sans même connaître ses visiteurs et qui peut désigner des criminels. Quant au second, il s'agit d'un fêru de sagesse populaire, grand amateur de proverbes³⁹ et de fables, ce qui permet l'association entre mémoire temporelle et mémoire textuelle dans ce roman. Au-delà de son caractère pontifiant, le gouverneur des porcs-épics occupe une fonction essentielle dans le développement identitaire du narrateur, puisqu'il est le seul capable de lui raconter son enfance, de telle sorte que ce dernier « commenc[e] à reconstituer par petits bouts ce qu'a été [l'] existence » de ses parents (*MP*, p. 55) et comprend qu'il provient d'une lignée de doubles.

Le féticheur comme le gouverneur ne sont pas vaccinés contre les erreurs ou les mensonges : ainsi, lorsque le narrateur quitte la communauté des porcs-épics, le gouverneur, peu pressé en vérité de retrouver la brebis galeuse, prétend lors des recherches que le narrateur boite, provoquant l'ire des autres animaux⁴⁰ ; quant au féticheur, il se laisse berné par Papa Kibandi lors de l'épreuve du bracelet d'argent consistant à récupérer ledit objet dans un récipient d'huile bouillante sans se brûler. La vérité sera cependant rétablie peu après cette scène de dérision⁴¹, le sorcier citant « de mémoire, par ordre alphabétique, les noms des quarantevingt-dix-neuf victimes » (*MP*, p. 105), ce qui entraîne la mort du criminel.

Fiction, vérité et intertextualité

Ce petit détour à propos de la notion de vérité nous semble fondamental, d'autant que le narrateur associe explicitement cette question à celle du genre romanesque. Expliquant au baobab ce qu'est un roman, le narrateur précise :

39. Sans nous étendre sur cette question, citons simplement : « Quand le sage montre la lune, l'imbécile regarde toujours le doigt » (*MP*, p. 49 *sq.*).

40. « Mes compères crièrent haro sur lui devant ce mensonge gros comme un antre » (*MP*, p. 57).

41. À propos des usages des traditions africaines dans les littératures africaines, on consultera D. Ranaivoson, « La sagesse ancestrale face aux réalités économiques et sociales ».

Les romans sont des livres que les hommes écrivent dans le but de raconter des choses qui ne sont pas vraies ils prétendent que ça vient de leur imagination, il y en a parmi ces romanciers qui vendraient leur mère ou leur père pour me voler mon destin de porc-épic, ils s'en inspireraient, écriraient une histoire dans laquelle je n'aurais pas toujours le meilleur rôle et passerais pour un animal sauvage aux mauvaises mœurs [...] (*MP*, p. 154 *sq.*)

Si la mise en abyme fait sourire et s'intègre volontiers à la foule d'éléments parodiques du roman, elle permet également au lecteur de se demander quelles sont les sources d'inspiration de *Mémoires de porc-épic*. Comme Fatou Diome dans *Kétala*, Mabanckou joue avec les références littéraires pour faire de ce texte un roman qui thématise la mémoire. Ainsi, le monologue du porc-épic inscrit le roman dans une tradition africaine marquée par l'oralité⁴², d'autant que le porc-épic parle ici sous un arbre, référence implicite au traditionnel « arbre à palabres ». Bien plus, les *Mémoires de porc-épic* oscillent entre une tradition orale africaine et une tradition littéraire dont Fabrice Schurmans a montré l'éclectisme⁴³. Annabelle Marie, qui rappelle la présence occasionnelle du porc-épic dans les contes africains, étudie ainsi « la rivalité mimétique »⁴⁴ que ce roman entretient avec *Temps de chien* de Patrice Nganang. Elle remarque par ailleurs que « le récit se présente [...] sous forme écrite, d'où le sens du mot "Mémoires" »⁴⁵ et qu'il est complété d'une annexe. Cette lettre, adressée par Monsieur L'Escargot entêté, « exécuteur testamentaire littéraire de Verre Cassé » (*MP*, p. 225) aux éditions du Seuil, veut apporter « un peu plus de précisions aux lecteurs quant à l'origine de ce texte » (*MP*, p. 226). D'autant que la mise en scène de la transmission du roman rappelle celle du *Manuscrit trouvé à Saragosse*⁴⁶ par exemple ; outre la forte présence de références intertextuelles, ajoutons également que le genre des mémoires et des confessions que parodie Mabanckou⁴⁷ renvoie quant à lui à une solide tradition

42. A. Marie, « La Mémoire longue du porc-épic », p. 77.

43. F. Schurmans, « Intertextualité et réorganisation des frontières littéraires dans la production romanesque d'A. Mabanckou ».

44. *Ibid.*, p. 79.

45. *Ibid.*, p. 78.

46. J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*.

47. Le verbe « confesser » est utilisé dès l'*incipit* (*MP*, p. 12) ; quant au syntagme « mes confessions », il apparaît notamment aux pages 23, 123 et 151.

littéraire occidentale dont Rousseau⁴⁸ et Saint-Augustin⁴⁹ ont dessiné les contours. D'hommes se confessant à Dieu et s'engageant à raconter leur vie sans aucun mensonge, nous passons aux confessions d'un porc-épic grand lecteur – lui aussi, de la Bible⁵⁰ – adressées à un baobab.

Or, Mabanckou thématise la question de la fiction dès le péritexte : d'abord, parce que *Mémoires de porc-épic* est estampillé « roman » ; ensuite et surtout, parce que l'épigraphe signale que l'histoire, « à quelques mensonges près » provient de Pauline Kengué⁵¹ : cette formulation, pour le moins provocatrice, mêle fiction et réalité puisque Pauline Kengué est le nom de la mère de l'auteur. La dédicace s'adresse en revanche d'abord, dans un processus d'autotextualité, à L'Escargot entêté qui attribue – faussement, bien entendu – la paternité des *Mémoires de porc-épic* à... Verre Cassé, le narrateur du précédent roman de Mabanckou.

La mise en scène créée par le péritexte fait donc alterner vérité et fiction, et la diégèse poursuit cette amorce de réflexion. En effet, outre la Bible et les fables de La Fontaine racontées par le gouverneur des porc-épics⁵², la présence la plus marquante d'œuvres littéraires est associée au jeune lettré Amédée dont le prénom et le comportement, lors de ses séjours réguliers au village, reconfigurent le mythe de Narcisse (*MP*, p. 153). Le jeune homme raconte des histoires aux filles qu'il courtise et les ouvrages qu'il lit sont explicitement taxés de livres « de mensonges » (*MP*, p. 161 et 166). Pourtant, le porc-épic lit sa vie à l'aune de cette littérature mensongère puisqu'il a systématiquement l'impression que les

48. Rappelons ainsi l'*incipit* des *Confessions*, dans lesquelles Rousseau entend « montrer à [s]es semblables un homme dans toute la vérité de sa nature ». J.-J. Rousseau, *Confessions. Livre premier*, p. 11.

49. Notons par ailleurs que l'*incipit* des *Mémoires d'un porc-épic* s'ouvre sur « donc je ne suis qu'un animal » (*MP*, p. 11). A. Marie le relie à la phrase ouvrant le récit de Mboudjak dans *Temps de chien* de Patrice Nganang (« La Mémoire longue du porc-épic », p. 79). Au vu de l'éclectisme des références implicites, l'on peut également le rapprocher des réflexions de Saint-Augustin sur l'existence de l'homme dans son premier livre des *Confessions* et de la formulation *quoniam itaque et ego sum* (Saint-Augustin, *Confessions*, I, 2) en particulier, que l'on peut traduire par « donc, puisque je suis ».

50. C'est d'ailleurs dans ce texte que le narrateur et son double apprendront à lire (*MP*, p. 22 et suivantes).

51. A. Marie, « La Mémoire longue du porc-épic », p. 78.

52. *Le Rat des villes et le rat des champs* (*MP*, p. 64 sq.) et *L'Hirondelle et les Petits Oiseaux* (*MP*, p. 65-67).

histoires d'Amédée font référence aux doubles⁵³, comme la Bible d'ailleurs. Évoquant la résurrection du Christ, le porc-épic commente en effet :

Ils l'ont tué, ce pauvre fils de Dieu, mais tu parles, il est revenu du Royaume des morts comme quelqu'un qui se réveillait d'une petite sieste de rien du tout, et si je te parle de ce type mystérieux, ce n'est pas pour m'éloigner de mes confessions, c'est que je suis persuadé qu'il n'était pas n'importe qui, ce fils de Dieu, il était un initié comme mon maître, il devait cependant être protégé par un double pacifique. (*MP*, p. 23 sq.)

De façon générale, l'intertextualité permet de faire le jeu de la parodie. Sans nous attarder sur l'ensemble des références, citons encore deux exemples pour étayer notre propos : Victor Hugo⁵⁴ surgit dans le texte tandis que Kibandi envoie son double en mission : « tiens, demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, je veux que tu suives ce couillon de tireur de vin de palme » (*MP*, p. 171). L'intrusion du premier vers du poème éponyme de Hugo, assortie du terme injurieux « couillon » crée un décalage comique ; de la même façon, lorsque le narrateur doute d'être encore en vie après la mort de son double, c'est Descartes qui est convoqué, provoquant à nouveau un écart comique entre l'animalité du narrateur et le questionnement métaphysique : « je me suis d'abord dit que si je pensais, j'existais » (*MP*, p. 30), précise ainsi le porc-épic avant de tenter d'autres expériences pour se prouver qu'il n'est pas devenu un fantôme.

Cette figure du revenant permet d'évoquer très brièvement les traditions du fantastique et du réalisme magique, genres traditionnellement opposés, auxquels Mabanckou fait référence dans *Mémoires de porc-épic*. Si la définition du fantastique proposée par Todorov met l'accent sur la nécessité du doute⁵⁵, le réalisme magique est un courant littéraire qui propose une vision du réel particulière, contaminée par l'imaginaire⁵⁶ sans qu'il n'y ait d'hésitation pour le lecteur ou les personnages.

53. Comme elle semble informer Amédée sur le village : « mon maître n'a pas bronché une fois de plus, il a même trouvé que l'intello du village délirait, prenait les gens pour des personnages de ses livres qu'il avait ramenés d'Europe » (*MP*, p. 161).

54. V. Hugo, « Demain, dès l'aube... ».

55. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 29.

56. B. Denis, « Du fantastique réel au réalisme magique », § 2.

Or, l'Afrique du porc-épic comporte une part magique qui n'est jamais remise en question – le narrateur étant lui-même un double maléfique, il n'y a pas de raison qu'il mette en doute ses pouvoirs dans le roman. Pour reprendre les propos de Thorsten Schüller, Mabanckou met en œuvre le sacré « littéralement, au service d'une pratique esthétique [...] pour créer une nouvelle esthétique romanesque »⁵⁷. Mais pour ce faire, il joue avec les codes génériques et métisse, une fois de plus, les traditions littéraires. Ainsi, le motif du double, auquel Mabanckou « applique un traitement spécifiquement africain, en basant son récit sur des croyances locales »⁵⁸ est également un motif récurrent dans le genre fantastique⁵⁹ en Europe, de même que l'usage de l'alcool⁶⁰, ingurgité par Kibandi dès son initiation et dont il finira par devenir dépendant⁶¹. Enfin, l'hésitation nécessaire au fantastique selon la définition todorovienne apparaît aussi dans le roman : nous avons déjà évoqué, à propos de la référence à Descartes, le doute du porc-épic de papier quant à sa condition (morte ou vive) ; ajoutons qu'il commente ainsi, de façon comique, les histoires qu'Amédée pourra raconter dans l'au-delà :

Il faut être crédible parce que les fantômes, c'est un autre monde, c'est un autre univers, il n'y a pas plus incrédule qu'eux, déjà qu'ils ne croient pas à la fin de leur corps physique, [...] c'est dire que les fantômes ne gobent jamais n'importe quoi. (*MP*, p. 166)

Conclusion

Au travers de ce parcours de deux œuvres particulièrement riches, il appert que Mabanckou et Diome donnent une voix, de papier certes, mais une voix tout de même⁶², à des figures traditionnellement muettes.

57. Th. Schüller, « La gestion du surnaturel dans la littérature des “ enfants de la post-colonie ” », p. 112.

58. A. Marie, « La Mémoire longue du porc-épic », p. 83.

59. Pensons par exemple à F. Dostoïevski, *Le double*.

60. Chez Edgar Allan Poe par exemple, les personnages sont régulièrement pris de boisson.

61. « Mon maître était possédé par la soif du *mayamvumbi* » (*MP*, p. 193).

62. Le recours à la prosopopée permet donc de répondre à G. Ch. Spivak et d'affirmer que les subalternes peuvent parler, pour reprendre le titre de son ouvrage *Les subalternes peuvent-elles parler?*.

La prosopopée est ici associée à la mémoire puisqu'elle permet de raconter la vie de Mémoria et de porc-épic, mais elle explore également sans concession les sociétés dans lesquelles ont vécu ces protagonistes sans jamais arriver à s'y intégrer véritablement. Par ailleurs, Mabanckou et Diome piochent dans leurs souvenirs littéraires, des auteurs classiques à la littérature contemporaine en passant par la Bible, pour construire leurs fictions : le recours à une intertextualité éclectique, pris en charge par les narrateurs que sont les objets et le porc-épic, crée un décalage comique, mais permet aussi de forger une littérature qui se fait le souvenir de différentes traditions littéraires et fusionne des genres parfois opposés. Ainsi, *Mémoires de porc-épic* est à la fois un roman, un conte et des mémoires, une parodie qui thématise la fiction, le genre et les frontières, tandis que les meubles de Mémoria peuvent, selon la tradition antique, raconter le puzzle de sa vie avant d'être partagés selon la tradition musulmane. Par cet usage intensif de la mémoire culturelle, véritable métissage fait de références intertextuelles, de proverbes ou de citations provenant des traditions africaine et occidentale, Mabanckou et Diome proposent une réflexion sur leur condition d'écrivains migrants et d'écrivains « tout court », pour reprendre la formulation de Lilyan Kesteloot⁶³.

Irena Wyss
Université de Lausanne

63. L. Kesteloot, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », p. 53.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages, 1999.
- BAROIN, Catherine, « Le rôle de la vue dans les arts de la mémoire latins », in *Études sur la vision dans l'Antiquité classique*, éd. par Laurence Villard, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2005, p. 199-214.
- BERGEZ, Daniel, GÉRAUD, Violaine, ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Vocabulaire d'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 2001 (1994).
- CHEVRIER, Jacques, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *Notre librairie*, 155-156 (2004), p. 96-100.
- DENIS, Benoît, « Du fantastique réel au réalisme magique », *Textyles*, 21 (2002), en ligne : <<http://textyles.revues.org/890>>.
- DERRIDA, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.
- DIOME, Fatou, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003.
- , *Kétala*, Paris, Éditions Anne Carrière/Flammarion, 2006.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Le double*, Paris, Gallimard, 1980.
- GAETZI, Claudine, *L'art de déjouer le témoignage par la fiction. Verre Cassé d'Alain Mabanckou*, Lausanne, Université de Lausanne, 2014 (Archipel Essais 20).
- HUGO, Victor, « Demain, dès l'aube... », *Les contemplations*, Paris, Hachette, 1856.
- JOHNSON, Erica L., BREZAULT, Éloïse, *Memory as colonial capital: cross-cultural encounters in French and in English*, London, Palgrave Macmillan, 2017.
- KESTELOOT, Lilyan, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », *Afrique contemporaine*, 241 (2012), p. 43-53.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.
- LUSTE BOULBINA, Seloua, *L'Afrique et ses fantômes : écrire l'après*, Paris, Présence africaine, 2015.
- MABANCKOU, Alain, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2007.

- , *Lettres noires: des ténèbres à la lumière*, Paris, Collège de France/ Fayard, 2016.
- MARIE, Annabelle, « La Mémoire longue du porc-épic (à propos d'un roman d'Alain Mabanckou) », *Nouvelles Études Francophones*, 28 (2013), p. 77-88.
- POTOCKI, Jean, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris, Garnier Flammarion, 2008 (1804).
- RANAIVOSON, Dominique, « La sagesse ancestrale face aux réalités économiques et sociales: de la validité des modèles identitaires respectables », in *Littératures africaines et spiritualité*, éd. par Pierre Halen, Florence Paravy, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2016, p. 87-99.
- ROUAUD, Jean, LE BRIS, Michel, « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde*, 16 mars 2007.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Confessions. Livre premier*, Paris, Hachette, 2006.
- SAINT-AUGUSTIN, *Confessions*, t. I, livres I-VIII, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1933.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001.
- SCHÜLLER, Thorsten, « La gestion du surnaturel dans la littérature des "enfants de la postcolonie" », in *Littératures africaines et spiritualité*, éd. par Pierre Halen, Florence Paravy, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2016, p. 101-112.
- SCHURMANS, Fabrice, « Intertextualité et réorganisation des frontières littéraires dans la production romanesque d'A. Mabanckou », *@nalyse. Revue de critique et de théorie littéraire*, 11/1 (2016), p. 238-264.
- SPIVAK, G. Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, traduction de J. Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- WABERI, Abdouraman, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, 135 (1998), p. 8-15.

Émission de télévision

PÉREZ, Guillaume, *Hier, aujourd'hui, demain. Élections : Sommes-nous libres de nos choix?*, 06.04.2017.

POUR UNE RELECTURE DYNAMIQUE DE SENGHOR

La réflexion qui suit s'intéresse au cheminement de la pensée de Senghor au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Loin de l'image du colonisé aliéné que certains intellectuels ont véhiculée durant plusieurs décennies, il s'agira de mettre en évidence à quel point les réflexions critiques et esthétiques de Senghor, trop souvent négligées, ont permis la progressive affirmation d'un réalisme africain, détaché du moule esthétique et politique qui imprégnait le discours français à ce moment-là. Il s'agit donc de clarifier un parcours qui s'est achoppé aux concepts antithétiques de la raison et de l'émotion, « gros mots » devenus signes d'une polarité ontologique indéfendable.

Lors d'un colloque qui s'est tenu le 26 juin 2006 à l'Assemblée nationale française sur l'héritage de Senghor, l'historien sénégalais Mamadou Diouf fait cet aveu édifiant :

Ma génération n'aimait pas beaucoup Senghor, parce qu'il était Président, parce qu'il parlait sans cesse de la France. [...]. De plus, on ne le lisait pas ; on savait ce qu'il disait en lisant ce que d'autres écrivaient sur lui, les critiques les plus virulentes¹.

Dans cette même veine d'une reconnaissance tardive, le philosophe béninois Paulin Houtondji, qui avait longtemps ignoré Senghor, reconnaît dans son autobiographie intellectuelle parue en 1997, *Combats pour le sens*, sa contribution à l'histoire de la pensée africaine et sa grande dignité² ; son compatriote Stanislas Adotevi, l'un des contempteurs les plus féroces du fondateur de la Négritude l'a réhabilité, à l'occasion des

1. J.-L. Debré, A. Diouf, *Léopold Sédar Senghor*, p. 204.

2. P. J. Houtondji, *Combats pour le sens*.

quatre-vingt-dix ans du poète³. Récemment, l'écrivain nigérian Wole Soyinka, prix Nobel de littérature, auteur de la célèbre boutade contre la Négritude « le tigre ne revendique pas sa tigritude, mais il tue sa proie et la mange »⁴, a relu la poésie de Senghor à l'aune de l'actualité sud-africaine, celle du comité Vérité et Réconciliation, dont le pardon était le credo, et a décrété Senghor précurseur de cette démarche salvatrice. Senghor, écrit Wole Soyinka, « croyait que le pardon était essentiel dans une situation où la véritable justice ne peut être rendue »⁵. Soyinka fait allusion ici au poème de Senghor « Prière de la paix » dans lequel il pardonne à l'Europe son inhumanité à l'égard de l'Afrique. Ce poème a suscité dans les années cinquante la désapprobation unanime des intellectuels africains, à cause de ces vers :

et je veux prier singulièrement pour la France.
Seigneur, parmi les nations blanches, place la France à la droite du Père⁶

Placés dans leur contexte d'énonciation, c'est-à-dire au cœur des luttes de décolonisation dans les années 50, ces vers étaient considérés, au mieux comme une lâcheté – c'est en tous cas l'avis du philosophe camerounais Marcien Towa – au pire comme une trahison. Towa n'hésite pas à considérer que ce pardon procède d'un froid calcul :

D'aucuns seraient tentés de voir dans cette générosité extrême dans le pardon, une manière d'abandonner la lutte et les siens. D'autres y chercheraient plus volontiers une ruse subtile, une fine diplomatie s'efforçant de toucher, de séduire par la hauteur d'âme et ainsi de gagner la confiance afin d'obtenir des réformes substantielles, mais sans heurt. [...] Il n'est donc pas interdit de penser que le pardon du poète est calculé, avec arrière-pensées réformistes⁷.

Pourtant, l'origine de ce choix du pardon est bel et bien la Seconde Guerre mondiale. Le 20 juin 1940, soit deux jours avant l'armistice, Senghor, soldat du troisième régiment de l'infanterie coloniale, est fait prisonnier à La Charité-sur-Loire. Dès sa capture, les Allemands l'ont

3. S. Adotevi, « L'autre Senghor », p. 31.

4. Cité par L. Kesteloot, *Anthologie négro-africaine*, p. 259.

5. Cité par J. G. Vaillant, *Vie de Léopold Sedar Senghor*, p. 16.

6. L. S. Senghor, *Ceuvre poétique*, p. 99.

7. M. Towa, *Négritude ou servitude*, p. 21.

sorti du rang, ainsi que d'autres tirailleurs sénégalais, puis aligné le long du mur. Courageusement, un officier français entre en scène et en appelle à l'honneur des Allemands. Senghor, sauvé, est déplacé de camp en camp et c'est dans l'un d'eux, à Poitiers, au Frontslag 230, qu'il écrit *Hosties noires*, carnet de prison contenant « Prière de la paix », le poème de la discorde. Tout en rédigeant, Senghor lit Platon, médite sur ce qu'il nomme le « miracle grec », un métissage culturel et biologique. De cette lecture et de sa captivité date son passage de la Négritude-ghetto à la Négritude comme enracinement et ouverture.

Notre réflexion s'attardera sur le cheminement de la pensée de Senghor à cette époque, car celui-ci implique autant une capacité à pardonner, à transmettre l'expérience par la poésie, qu'à discuter de la forme même de cette transmission. Il s'agit donc de mettre au jour ce que nombre d'intellectuels contemporains de Senghor ont omis en ne voyant en lui qu'une figure figée, celle d'une forme de compromission incompatible avec la révolte à mener. La lecture rétrospective proposée veut dépasser les clivages idéologiques de ce temps pour mettre en évidence les enjeux négligés des réflexions esthétiques du poète, trop longtemps réduites à l'opposition « ontologique » de la raison et de l'émotion. De fait, notre démarche permettra de reconnaître ce que l'engagement de Senghor a réalisé : la progressive affirmation d'un réalisme africain, détaché d'un moule esthétique marqué par le discours français politique de l'après-Deuxième Guerre mondiale.

Hosties Noires, une pédagogie du pardon

Revenant sur son expérience de guerre, Senghor précise :

Pendant la captivité, le triomphe du nazisme nous avait forcés à ouvrir les yeux. Nous avons commencé à nous apercevoir, la lecture et la réflexion aidant, que toutes les grandes civilisations, sans exception, avaient été des civilisations de métissage biologique et culturel. Je dois dire cependant que je n'ai jamais eu de haine contre les Allemands. Je me suis même mis à apprendre l'allemand, et au bout de deux ans, je parlais mieux l'allemand que l'anglais. [...] Ainsi ai-je toujours fait la distinction entre le peuple allemand et le nazisme. J'ai réuni les

poèmes que j'avais écrits en captivité sous le titre d'*Hosties Noires*. Vous n'y lirez pas un seul mot de haine⁸.

Lu dans cette perspective, le vers tant vilipendé s'éclaire. Senghor n'a jamais caché combien durant toute sa vie il s'est évertué à concilier ses deux identités française et africaine. Mais ce qui nous interpelle ici est comment l'expérience de la guerre a façonné l'homme. La guerre, mère de toute chose disait Héraclite⁹, a été l'expérience humaine majeure de Senghor. Cela ne surprend guère. D'autres avant lui l'ont médité. Walter Benjamin – qui n'a jamais été soldat – a mieux que quiconque montré l'impact de la Première Guerre dans la vie de toute une génération «qui était allée à l'école en tramway à chevaux»¹⁰, et qui, au retour des champs de bataille, était frappée de mutisme, incapable de narrer son expérience, c'est-à-dire d'assumer la transmission indispensable à la pérennité des sociétés.

Si dans l'immédiat, Senghor réussit à écrire un recueil de poèmes – une sorte d'histoire immédiate – célébrant la mémoire de ses frères d'armes et donc à assumer une forme de transmission, il montrera plus tard, lors du débat opposant Césaire à Aragon sur la question de la poésie nationale, l'incapacité du réalisme à dire le monde après la tragédie de la Seconde Guerre mondiale. Rappelons les faits pour saisir l'enjeu de son propos. Nous sommes en 1953, Aragon, auréolé de son prestige de résistant publie trois poèmes composés conformément aux règles traditionnelles de la versification française. Ils sont accompagnés d'une présentation : «D'une poésie nationale, et de quelques exemples» dans laquelle il justifie pourquoi, depuis l'Occupation, certains poètes ont eu recours aux formes traditionnelles de la versification. L'enjeu de la démarche est précis puisqu'il s'agit de mettre en cause «l'individualisme formel en poésie» pour se rallier à une nécessité de défendre des «valeurs françaises», nationales et esthétiques. À la fin de l'année 1954, Aragon réunit en volume sous le titre *Journal d'une poésie nationale* l'ensemble de ses articles, suivi d'une anthologie de textes illustratifs. Ce débat lancé par Aragon serait, comme le dit Bernard Mouralis, resté circonscrit au cadre strict de l'histoire française si le poète haïtien René Depestre

8. L. S. Senghor, *La poésie de l'action*, p. 85 sq.

9. «Fragments d'Héraclite», cités par C. Magris, *Trois contes, récits de voyages*, p. 83.

10. Cité par G. Agamben, *Enfance et histoire*, p. 22.

n'avait pas jugé bon de donner son avis¹¹. Séjournant à l'époque au Brésil, il n'avait pas lu les articles d'Aragon parus dans les *Lettres françaises*, mais quand il les découvre dans *Journal d'une poésie nationale*, il jubile et transmet son enthousiasme au poète Charles Dobzynski dans une lettre que ce dernier publie justement dans les *Lettres françaises*¹².

Aragon, Césaire, Depestre et Senghor

Depestre écrit :

Je suis en train de résoudre, grâce à Aragon, le conflit où se débattait mon « individualisme formel » [...] Je me suis théoriquement rallié aux enseignements décisifs d'Aragon et d'ici peu l'accord se fera entre la nouvelle conscience que j'ai acquise du réalisme en poésie et les moyens émotionnels par lesquels ma sensibilité est appelée à illustrer ma compréhension des problèmes soulevés et résolus dans le journal d'une poésie nationale¹³.

Celui-ci est donc convaincu qu'il faut associer création poétique et engagement politique en passant par un usage de formes soi-disant propres à une culture, une civilisation, une nation. Interpellé par la réaction de Depestre, Aimé Césaire l'apostrophe avec le poème « Réponse à Depestre, poète haïtien. Éléments d'un art poétique » et l'y somme de pratiquer, à l'instar de leurs ancêtres fugitifs, le marronnage, mode d'insoumission, avant de conclure :

Que le poème tourne bien ou mal sur l'huile de ses gonds
Fous-t-en Depestre fout-t-en laisse dire Aragon¹⁴

Paru dans les numéros 1-2 de la revue *Présence Africaine* (avril-juillet) 1955, alors que les Indépendances africaines ne sont encore qu'un fantasme, ce poème donne à la revue l'occasion d'initier un débat sur la « poésie nationale » auquel participe Senghor. À l'occasion de ces prises de position, chacun se justifie selon son expérience, sa culture et son

11. Voir B. Mouralis, *Littérature et développement*, p. 435.

12. *Ibid.*, p. 435.

13. *Ibid.*, p. 435.

14. *Ibid.*, p. 485.

histoire. René Depestre s'appuie sur l'histoire d'Haïti à la fois française et caribéenne en affirmant une perspective communiste sur l'art, traduite par la mise au ban de l'« individualisme formel ». Sur ce plan, il partage le même héritage que Césaire, mais celui-ci le reprend ironiquement en exploitant le registre propre aux communistes du moment :

Camarade Depestre
 C'est un problème assurément très grave
 des rapports de la Poésie à la Révolution
 le fond conditionne la forme
 et si l'on s'avisait aussi du détour dialectique
 par quoi la forme prenant sa revanche
 comme un figuier maudit étouffe le poème
 mais non
 Je ne me charge pas du rapport¹⁵

Léopold Sedar Senghor, lui, renvoie les communistes à leur idéologie littéraire : le réalisme socialiste. Le débat initié par Aragon sur la poésie nationale n'est en réalité que le prolongement de celui engagé en Union soviétique par Fadéev sur le réalisme socialiste. Senghor écrit :

On ne demande pas aux poètes de continuer le Parnasse ni aux peintres Corot et Courbet. Comme si les dictatures de l'ère atomique n'avaient pas mené l'humanité au bord du néant, comme si la relativité et la mécanique ondulatoire n'avaient pas changé, pour nous, plus que la face, l'essence même des choses. Et c'est l'an d'angoisse 1954, c'est l'an de grâce 1955 que choisissent nos théoriciens pour nous prêcher le retour qui au sonnet, qui au réalisme. S'ils s'adressaient encore à des Aryens... Que l'épithète de « socialiste » accompagne le substantif ne change rien aux données du problème¹⁶.

Non seulement il dénie au réalisme la capacité à dire le monde – et ce malgré sa prétention à l'objectivité, via le naturalisme –, mais doute même de son utilité comme genre littéraire et artistique, après 1945. Durant la guerre, Senghor n'a pas été un intellectuel passif, scrutant

15. *Ibid.*, p. 438.

16. *Léopold Sedar Senghor et la revue Présence Africaine*, p. 204. Le volume regroupe l'ensemble des articles de Senghor parus dans cette revue. L'article original était paru dans le numéro de décembre 1955-janvier 1956.

l'histoire en train de se faire ; il a été un acteur, un témoin de ce que l'homme est capable de faire à l'homme. Et sur un mode mineur, il se demande comment écrire après la Seconde Guerre mondiale. Comment écrire à l'ère de la bombe atomique ? Une question que devait poser de manière plus radicale Adorno, pour qui écrire un poème après Auschwitz relevait d'un acte barbare¹⁷.

Bernard Mouralis, puis Romuald Fonkoua¹⁸, ont rendu compte de ce débat initié par Aragon autour de la poésie nationale, impliquant évidemment la question des appartenances et l'affiliation à une origine culturelle et historique prédéfinie ; ils ont mis en exergue les réactions de Césaire et Depestre, tout en excluant la contribution de Senghor, pourtant capitale. Capitale par sa lucidité, puisqu'elle convoque un autre débat, en 1955, entre le romancier camerounais Mongo Beti et l'écrivain guinéen Camara Laye touchant à la conception de la littérature engagée en Afrique. Mongo Beti reprochait à Camara Laye de produire une « littérature rose dans une Afrique noire »¹⁹ parce qu'il osait publier un roman d'apprentissage, *L'enfant noir*, qui ne dénonçait pas la colonisation. Face à cette critique, Senghor a répondu en affirmant que « l'art n'a pas de parti »²⁰. Cette réponse est capitale par sa dimension ontologique, car elle ne se contente pas de dénoncer l'inanité du réalisme à l'ère de la bombe atomique, mais propose aussi aux « écrivains nègres » de valoriser un nouveau réalisme, un réalisme africain cher à son compatriote Birago Diop qui, dans *Les nouveaux contes d'Ahmadou Koumba*, installe un univers où le fantastique et l'animisme côtoient sur un même plan le quotidien. Ce plaidoyer pour le réalisme africain n'a visiblement pas suffi à susciter l'adhésion, puisqu'aujourd'hui encore, Senghor est lu avec des *a priori* à cause du poème « Prière de Paix », mais aussi à cause de sa célèbre et malheureuse phrase « l'émotion est nègre comme la raison est hellène »²¹ dont il importe de rediscuter.

17. Th. Adorno, *Prismes*, p. 16.

18. B. Mouralis, *Littérature et développement*. R. Fonkoua, *Aimé Césaire*, p. 164-183.

19. M. Beti, « Afrique noire littérature rose ».

20. L. S. Senghor, « Liberté 1 », p. 159.

21. *Ibid.*, p. 24.

Ce que l'homme noir apporte : la sculpture nègre

Tout commence par une sollicitation de l'écrivain catholique Daniel Rops qui demande à Senghor, pour la collection « Présences » aux éditions Plon, un essai sur « L'homme de couleur ». Il s'agit pour Senghor, dans cet ouvrage collectif, d'évoquer la contribution de l'Afrique à la Civilisation. Senghor propose alors un essai intitulé à juste titre : « Ce que l'homme noir apporte ». Grisé par ses lectures fécondes de l'époque (Frobenius, Hardy, Delafosse) célébrant l'Afrique, il ose le fameux alexandrin : « l'émotion est nègre comme la raison est hellène », puis passera sa vie à rattraper cette formule malheureuse. Tous ceux qui l'ont condamnée, parfois sans l'avoir lue, n'ont jamais cherché à la replacer dans son contexte. Nous sommes en 1939. Et la raison, depuis ce que Senghor appelle « La Révolution de 1889 », c'est-à-dire depuis la publication de la thèse d'Henri Bergson²², depuis le mouvement Dada, depuis la psychanalyse qui découvre l'inconscient, depuis le surréalisme prônant l'amour fou et l'écriture automatique, est fortement malmenée en Europe. En amont, il y a Arthur Rimbaud qui s'est fait nègre dans *Une saison en Enfer*, sans oublier l'avènement de ce que Michel Leiris appelle « La crise nègre »²³ dans le monde occidental, soit la vogue de l'art nègre en Occident. Enivré par toutes ces remises en cause de la raison, et donc de l'Occident, Senghor donne à lire son fameux alexandrin. Tous ceux qui critiquent son essai n'ont pas prêté attention aux deux exergues qui l'introduisent, l'un de Gide et l'autre de Paul Morand, célébrant tous deux la primauté de l'émotion sur la raison, ce qui conforte Senghor. Mais comme avec « Prière de paix », sa bonne foi n'a pas suffi à convaincre ses détracteurs. Voilà pourquoi, après la guerre, soit dix-sept ans plus tard, il tente de préciser sa pensée en la reformulant autrement. Dorénavant, il oppose « la raison intuitive » à « la raison raisonnante ».

Dans un article sur l'esthétique négro-africaine paru dans la revue *Diogenes* en 1956, il écrit en effet que « la raison européenne est analytique par utilisation, la raison nègre intuitive par participation »²⁴. Plus tard encore, lors d'un colloque sur la Négritude à Dakar, il surenchérit :

22. H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*.

23. M. Leiris cité par J. Jamin, P. Williams, *Une anthropologie du Jazz*, p. 295.

24. Voir X. Garnier, « La notion de raison intuitive chez Léopold Sedar Senghor », p. 115.

Je le sais, les adversaires de la Négritude qui se prétendent marxistes me reprochent d'avoir écrit : « L'émotion est nègre comme la raison est hellène ». Et d'en conclure que je dénie toute puissance de raisonnement, toute raison aux Nègres. Mais, comment savoir ce que j'ai voulu dire en isolant une phrase de son contexte ? Car c'est l'évidence qu'ici « émotion » signifie raison intuitive, comme le mot *soul* chez les Negro Américains, et « raison » la raison européenne²⁵.

Cette mise au point reste vaine. Finalement, c'est son compatriote le philosophe Souleymane Bachir Diagne qui met (provisoirement) fin à la polémique lorsqu'il publie en 2007 son essai *Léopold Sedar Senghor, l'art africain comme philosophie*. Il y propose une nouvelle approche de l'œuvre théorique de Senghor, en retrouvant la posture herméneutique adoptée par celui-ci « pour répondre à la question qui fut aussi celle de Picasso : que veulent dire les masques africains ? Que disent ces objets que l'on a appelés des fétiches lorsque les dieux en sont partis ? »²⁶. C'est en partant de ces questions, nous apprend Souleymane Bachir Diagne, que Senghor a montré que les arts africains sont un langage et a mis au jour une ontologie dans laquelle l'être est rythme. Alors que Xavier Garnier dans son article « La notion de raison intuitive chez Senghor » situe l'origine de celle-ci chez l'ethnologue allemand Leo Frobenius²⁷, et montre comment au fil des années Senghor réécrit et corrige sa formulation, Souleymane Bachir Diagne restitue le contexte dans lequel il avait formulé le célèbre alexandrin et oriente le débat sur l'art, plus précisément sur la sculpture africaine :

Quel est donc le contexte ? Il écrit cette formule pour la première fois dans « Ce que l'homme noir apporte » en 1939, où il dresse la liste des contributions des Africains à la civilisation mondiale et où il analyse en particulier l'art africain. Il y oppose la sculpture africaine à la statuaire grecque. Il venait de lire le livre de Paul Guillaume et Thomas Munro²⁸. Dans l'inspiration de ce qu'il avait lu, il établit une opposition frontale entre la statuaire grecque, qui, pour lui, repose sur l'imitation et une vision de l'humanité portée à sa perfection, à la sculpture africaine qui ne vise pas au plaisir

25. *Ibid.*

26. S. B. Diagne, *Léopold Sedar Senghor, l'art africain comme philosophie*, quatrième de couverture.

27. L. Frobenius, *Histoire de la civilisation africaine*.

28. P. Guillaume, Th. Munro, *La sculpture nègre primitive*.

esthétique. L'émotion que l'on ressent devant une statuette est de nature différente. Voilà le contexte dans lequel il écrit cette formule. On comprend donc qu'il veut dire que l'émotion est à la sculpture africaine ce que la raison est à la statuaire grecque. La formule devient sous cet éclairage beaucoup moins scandaleuse²⁹.

Senghor aujourd'hui

La réception de l'œuvre de Senghor par les intellectuels africains a donné lieu à plusieurs malentendus et élisions. Au cœur de la lutte pour les Indépendances, c'est-à-dire au mitan des années cinquante, son œuvre a été réduite au poème « Prière de paix » et à la formule « L'émotion est nègre comme la raison est hellène » ; lors des Indépendances, les intellectuels ont souvent opposé sa négritude passive, « essentialiste », à celle de Césaire perçue comme davantage dynamique ; quand il quitte le pouvoir en 1980 et devient académicien, Guy Ossito Midiohouan écrit un article assassin dans la revue *Peuples Noirs Peuples Africains* intitulé « La Gloire du collabo »³⁰. À sa mort, Senghor ne fut célébré que comme fondateur de la francophonie, alors que l'ensemble de sa réflexion, remarquablement retracée dans *Ce que je crois*³¹, était négligée. L'heure semble venue de revisiter son œuvre avec davantage d'objectivité et de distance pour pouvoir reconnaître, comme l'avait fait son ami Aimé Césaire, que « Senghor est le lieu de rencontre de l'humanisme gréco-latin et de l'humanisme négro-africain. Il a transcendé l'antinomie apparente entre deux univers culturels différents et en a fait la synthèse vivante »³².

Boniface MONGO MBOUSSA
Sarah Lawrence College, Paris

29. S. B. Diagne, « Lire Marx avec les yeux de Teilhard », p. 86.

30. G. O. Midiohouan, « La gloire du collabo ».

31. L. S. Senghor, *Ce que je crois, Négritude, Francité et civilisation de l'universelle*.

32. A. Césaire, « Entretiens avec *Le Monde* », p. 200.

BIBLIOGRAPHIE

- Léopold Sedar Senghor et la revue Présence Africaine*, Paris, Présence Africaine, 1996.
- ADORNO, Théodore, *Prismes*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochiltz, Paris, Payot, 1986.
- ADOTEVI, Stanislas, « L'autre Senghor », in *Présence de Senghor*, éd. par Édouard Maunick, Paris, Éditions de l'UNESCO, 1997, p. 31-38.
- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, traduit de l'italien par Y. Persant, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Felix Alcan, 1889.
- BETI, Mongo, « Afrique noire, littérature rose », *Présence africaine*, 1-2 (avril-juillet 1955), p. 133-140.
- CÉSAIRE, Aimé, « Entretiens avec *Le Monde*. 4. Civilisations », Paris, Le Monde/La Découverte, 1984, p. 193-201.
- DEBRÉ, Jean-Louis, DIOUF, Abdou, *Léopold Sédar Senghor: la pensée et l'action politique*, Actes du colloque organisé par la section française de l'Assemblée parlementaire de la Francophonie, Paris, 2006, en ligne: <http://www2.assemblee-nationale.fr/content/download/16370/172299/version/1/file/colloque_senghor.pdf>.
- DIAGNE, Souleymane Bachir, « Lire Marx avec les yeux de Teilhard », in *Léopold Sédar Senghor: la pensée et l'action politique*, éd. par Jean-Louis Debré, Abdou Diouf, Actes du colloque organisé par la section française de l'Assemblée parlementaire de la Francophonie, Paris, 2006, p. 17-26 et 83-91 (discussions) et en ligne: <http://www2.assemblee-nationale.fr/content/download/16370/172299/version/1/file/colloque_senghor.pdf>.
- , *Léopold Sedar Senghor. L'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve éditions, 2007.
- FONKOUA, Romuald, *Aimé Césaire*, Paris, Seuil-Points, 2013 (2010).
- FROBENIUS, Leo, *Histoire de la civilisation africaine*, traduit de l'allemand par Dr H. Back et D. Ermont, Gallimard, 1987 (1936).

- GARNIER, Xavier, « La notion de raison intuitive chez Léopold Sedar Senghor », in *Leopold Sedar Senghor. Africanité-Universalité*, éd. par Jacques Girault et Bernard Lecherbonnier, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 115-120 (Itinéraires et Contacts de cultures 31).
- GUILLAUME, Paul, MUNRO, Thomas, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Crès, 1929.
- HOUTONDJI, Paulin J., *Combats pour le sens*, Cotonou, Les Flamboyants, 1997.
- JAMIN, Jean, WILLIAMS, Patrick, *Une anthropologie du Jazz*, Paris, CNRS édition, 2016.
- KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e siècle*, Verdier, Marabout Université, 1967.
- MAGRIS, Claude, *Trois contes, récits de voyages*, traduit par J. et M.-N. Pastureau, Paris, Payot & Rivages, 2006 (éd. originale *L'infinito viaggiare*, 2005).
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito, « La gloire du collabo », in *Peuples Noirs Peuples Africains*, 35 (Septembre-Octobre 1983), p. 72-73.
- MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement*, Paris, Silex, 1984.
- SENGHOR, Léopold Sedar, *Négritude et humanisme*, « Liberté 1 », Paris, Seuil, 1964.
- , *La poésie de l'action*, Paris, Stock, 1980.
- , *Ce que je crois, Négritude, Francité et Civilisation de l'universelle*, Paris, Grasset, 1988.
- , *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990.
- TOWA, Marcien, *Négritude ou servitude*, Yaounde, Clé, 1971.
- VAILLANT, Janet G., *Vie de Léopold Sedar Senghor. Noir, Français et Africain*, traduit de l'américain par R. Meunier, Paris, Karthala-Sephis, 2006.

Regards d'expériences

PHOTOGRAPHIES D'AFRIQUE : DÉJOUER LES CLICHÉS ENTRETIEN AVEC FLURINA ROTHENBERGER

Photographe suisse ayant grandi en Côte d'Ivoire, Flurina Rothenberger (*1977) a suivi sa formation à la Haute École d'arts de Zurich et, depuis 2004, travaille en tant qu'indépendante sur des sujets liés au continent africain. En 2004, son premier livre *I don't know where I am going, but I'm on the way*, publié aux Éditions Patrick Frey, documente la vie quotidienne de plusieurs Africains établis à Zurich. Sa deuxième publication, *I love to dress like I am coming from somewhere and I have a place to go*, a été conçue par le bureau de graphisme Hammer et publié par le même éditeur en 2015. Le livre regroupe des photographies prises sur le continent africain entre 2004 et 2014. En 2015, Flurina Rothenberger et sa collègue Franziska Kristensen fondent l'association KLAYM qui propose des formations à des photographes et graphistes de pays africains. Chaque workshop donne lieu à un numéro de *NICE*, magazine réalisé par les jeunes photographes, écrivains et artistes du lieu de production. F. Rothenberger est lauréate de plusieurs prix, notamment le Swiss Design Award; elle expose régulièrement en Suisse et à l'étranger.

JD : D'origine suisse, vous avez grandi en Côte d'Ivoire, étudié à Zurich et maintenant vous photographiez l'Afrique. Comment a commencé votre aventure de photographe entre ces deux continents ?

FR : Pendant mon enfance, la Suisse n'était pas du tout présente mis à part le fait que je parlais la langue et que mes parents venaient de ce pays. Mais je n'avais pas vraiment de liens avec cet endroit. La relation entre ces deux continents a vraiment commencé quand je suis retournée en Suisse. Au début, ce n'était pas une relation partagée de façon égale. La Suisse a toujours été attachée pour moi à des sentiments très difficiles. À l'âge de 14 ans, ce n'était pas très cool de revenir en Europe. Cette expérience m'a un peu traumatisée. J'essaie toujours de dire, lorsque je

suis critique envers la Suisse, que je ne suis pas très neutre. En même temps, je pense que c'est une partie essentielle de mon identité d'être entre ces deux continents.

JD : En 2015, vous avez publié un magnifique livre regroupant des photos prises lors de différents voyages en Afrique. Il s'intitule *I like to dress like I am coming from somewhere and I have a place to go*. Qu'est-ce qu'il y a derrière ce titre ?

FR : Ce n'est pas la seule partie de texte dans ce livre. Il y a six ou sept pancartes où apparaissent des citations. Pendant toutes ces années, j'ai accumulé une grande collection de phrases écrites par des Africains, tirées de livres, d'articles ou de théâtre. Au début je voulais en utiliser beaucoup plus, mais je suis contente que les designers qui ont fait le livre, ma sœur et son partenaire, aient été contre cette idée. Ils trouvaient que pour une fois il fallait que ce soit visuel. Alors ils ont eu l'idée de traduire ces citations visuellement, ce qui se fait très souvent en Afrique de l'Ouest. Il y a beaucoup de ces compositions encadrées et accrochées sur le mur, comme « ta chance viendra » ou bien « dieu merci », liées à une photo par exemple d'une belle maison, d'une voiture... On a repris un peu ce système. Le titre du livre est une citation, il n'est pas de moi. Cette citation vient d'un jeune nigérien qui est étudiant en médecine en Russie et qui l'avait choisie pour se décrire sur son profil. J'ai adoré cette phrase, car c'est quelque chose qui est très présent en Afrique : « si tu veux être chanceux, il faut toujours être prêt à l'occasion ». Les gens font toujours attention à leur apparence. C'est pour cela que je suis très irritée par les images qui circulent dans les médias en Europe. Souvent dans les endroits où il y a de grands obstacles ou de grandes difficultés, les gens ont tendance à soigner leur apparence. Il y a une logique là-dedans, je trouve. Je pense que c'est une manière de garder une dignité, d'être bien habillé pour être prêt à accueillir une chance. J'aime beaucoup ce titre aussi, car il reflète cette situation d'entre-deux. Un moment de transit. La migration est un sujet colossal sur le continent africain, surtout pour les jeunes. Tout cela était dans ce titre avec ce côté très flamboyant que je trouve bien correspondre aux Africains.

JD : Plusieurs séries (*I love to dress like I am coming from somewhere...*, *I don't know where I'm going but I'm on the way*, *Gi me the light...*) sont composées d'un grand nombre de portraits. Comment procédez-vous ? Est-ce que vous dirigez beaucoup les poses ? Quel rapport avez-vous avec les modèles ?

FR : Je suis une photographe qui laisse beaucoup de libertés à la personne en face de moi. Je pense que chaque photographe a ses expériences et ses préférences qui influent sur sa manière de travailler. En ce qui me concerne, je considère le portrait vraiment comme un dialogue. Beaucoup de photographes ont une idée en tête qu'ils mettent en œuvre. Cela ne veut pas dire qu'ils font de leur modèle un esclave, mais ils lui disent quoi faire. Ils ont une vision très forte de ce qu'ils veulent représenter. Ce n'est pas mon cas. Je me laisse inspirer par mon modèle et par son entourage. Si je suis attirée par le portrait, c'est qu'il laisse selon moi beaucoup de possibilités au photographe, mais aussi au modèle. Le portrait va bien au-delà du visage et du corps. Le geste, la manière de se tenir, l'entourage de cette personne, l'endroit où l'on s'est rencontré, le lieu où elle a envie de poser ou celui que je préfère, la manière dont elle va rediriger la pose... Tout cela raconte beaucoup sur l'individu que je prends en photo.

En cela, je suis très influencée par les photographes africains de l'âge d'or de la photo, c'est-à-dire les années 60-70, période à laquelle de nombreux pays africains ont gagné leur indépendance. Ce qui m'a fascinée dans ces photos, c'est leur sémantisme, c'est-à-dire la richesse des signes qu'elles offrent. Dans une image, il y a beaucoup d'informations, même cachées. Elle ne montre pas seulement la personne avec son corps, mais aussi des habits, des accessoires que la personne a voulu prendre sur la photo, et cet ensemble permet de saisir simultanément le modèle et son monde : ce qu'il est maintenant, ce qu'il voudrait devenir, dans quelle société il évolue, etc. C'est un élément que je trouve spécifique à la photo africaine et que j'emploie beaucoup dans mon propre travail.

Un portrait est toujours quelque chose de très intime, car prendre une photo, selon moi, reste un instrument de pouvoir. L'usage constant qu'on en fait actuellement n'a rien changé et a même peut-être renforcé ce phénomène. Je prends donc rarement une photo sans demander l'autorisation. Même si c'est dans un contexte reportage, les gens qui ne regardent pas la caméra m'ont toutefois bien vue. De ce fait, je suis présentée et l'on

demande l'autorisation de photographe. Puis les gens continuent leur travail et j'agis, tout en sachant que la présence de la caméra modifie certaines choses. Normalement je travaille sur des portraits très cadrés, où la personne regarde l'appareil. Il serait donc impossible de faire une photo sans permission. Les gens sont très souvent d'accord et jusqu'à présent je n'ai jamais eu de retour me disant « je n'aime pas cette photo ». En général, mes modèles désirent surtout pouvoir garder la photo. À l'époque, quand je travaillais sur du film, c'était compliqué de faire parvenir les photos, mais maintenant c'est devenu très facile grâce à mon portable ou à facebook. Quand ce sont des lieux où je retourne, je prépare toujours des tirages à offrir. C'est un minimum !

Les Africains ont une idée très forte de comment ils veulent être représentés. Cela se perçoit au quotidien dans leur manière de se mouvoir, d'entrer dans une pièce, d'occuper l'espace. Ils entrent et s'approprient le lieu avec tout le corps. Je trouve cela magnifique. Ça rend la photo encore plus forte. C'est un trait spécifique à l'Afrique que j'apprécie énormément. La Suisse m'en paraît l'exact contraire. Les Suisses en général sont assez timides et ne se mettent pas en scène. Souvent, en Suisse, on me demande immédiatement : « tu me dis ce que je dois faire ». Parmi toutes les rencontres et les portraits que j'ai faits en Afrique, je n'ai jamais entendu cette question. Il y a évidemment des gens plus timides que d'autres, mais les Africains ne me demandent jamais : « je fais quoi ? ». C'est plutôt : « toi tu fais ce que je décide ».

JD : Ce qui frappe dans votre travail, c'est la beauté des portraits, parfois joyeux, parfois graves, mais toujours loin des représentations stéréotypées d'une Afrique pauvre et misérable. Quelle est l'image de l'Afrique que vous cherchez à rendre ? Voulez-vous contrer une face du continent trop souvent montrée en Europe ?

FR : Je n'ai jamais cherché à montrer une « autre » Afrique ou à faire de mon travail une voix de contestation. Ça n'a jamais été une décision explicite. Je photographie ce que je vois. Le continent africain est si vaste, si divers, si riche que c'est toujours un mystère pour moi qu'une telle image homogène de l'Afrique ait pu se constituer. Comment a-t-elle pu survivre même ? Et dans un contexte relativement démocratique au niveau de l'image en plus. Grâce à internet, on n'est désormais plus dépendant de ce que décident certains éditeurs ou photographes. On

peut avoir accès à une grande diversité de photos. Aujourd'hui, il y a beaucoup de gens en Afrique qui font des photos, diffusées grâce à internet, et qui décrivent une tout autre réalité. C'est pourquoi il me paraît bizarre de parler de cette « autre » Afrique. Ce continent a toujours eu plusieurs facettes. Mais la différence d'avec un pays comme les États-Unis, par exemple, est que l'Afrique n'a donné lieu qu'à peu d'images. Pendant très longtemps, les photos sur ce continent étaient documentaires, servant à alimenter les médias. Et que font les médias ? Ils courent où ça brûle. C'est comme ça qu'ils vendent. C'est très logique. C'est pour ça que tout le reste a manqué : les photos de mode, les photos d'architecture, les photos de famille, alors que la photo de famille est dans toutes les sociétés la plus vieille et la plus importante. Sur le continent africain également, celle-ci a une très longue histoire. Mais toutes ces photos ne sont simplement pas présentes au niveau international, bien que le changement se fasse actuellement sentir.

JD : Depuis les textes de la Négritude s'est constituée une solide tradition d'engagement en littérature francophone africaine, continuant de nos jours à conditionner l'horizon d'attente des textes sur ou à partir de l'Afrique. Mais cette définition de la littérature africaine obligatoirement engagée est souvent critiquée par les nouvelles générations d'écrivains. La photographie, lorsqu'elle touche à l'Afrique, a elle aussi souvent servi des causes : l'aide humanitaire, le journalisme... Quel est votre rapport à cette tradition utilitaire de l'image ? Est-ce que vous décririez votre travail comme engagé ?

FR : Ce qui est évident, c'est que je ne cherche pas à être la représentante de l'Afrique. Je ne suis pas dans une position où je pourrais prétendre changer l'image de ce continent et de ses peuples. La crédibilité à 100 % va toujours être donnée aux Africains qui s'engagent dans cette voie et non aux Blancs. Je peux être aussi impliquée et attachée à ce continent que je veux, ce constat est pour moi très clair et je l'accepte. Je pense qu'il serait arrogant de ma part de prétendre à ce rôle, car je suis blanche et ne souffre donc pas de la discrimination à laquelle sont confrontées les personnes de peau noire. En même temps, je trouve que c'est très important d'avoir un dialogue diversifié. Comme je navigue entre les deux continents, mes attaches sont multiples et je maintiens cela comme une richesse, une forme d'intégration aussi.

Je ne me suis jamais considérée comme photojournaliste, bien que je travaille souvent en contexte journalistique, et je suis beaucoup plus attachée au documentaire qu'à l'art. Aujourd'hui le documentaire et la fiction peuvent être très proches, et ce particulièrement en Afrique. Là, les créateurs, ou journalistes, mêlent ces approches tout naturellement. Dans la photo africaine par exemple, il y a toujours eu cette idée que les rêves ne sont pas séparés de la réalité. Il n'y a pas de vrai ou de faux, car les deux vont ensemble. Le fantasme et les métaphores ont ainsi une tout autre valeur. Voilà un exemple qui me paraît très significatif: les gens en Afrique ne sont pas gênés lorsqu'on est témoin de leur transformation. Une femme peut faire tout son maquillage dans le bus sans que cela ne soit un problème. Cette personne n'est pas vue de travers, ce qui serait le cas à Zurich, selon mon expérience! En Suisse, et sans doute ailleurs, notre regard n'est pas censé se porter sur une phase de transformation; nous nous montrons directement prêts. En Afrique, cette étape fait partie de la réalité de chacun et n'a pas à se dissimuler.

Pour revenir au thème de l'engagement, j'aimerais que mes photos fassent réfléchir et qu'elles changent certaines idées, évidemment. Mais je ne cherche pas à aborder spécifiquement tel ou tel sujet. Si je parle beaucoup des femmes et de l'économie, c'est que ce sont des thèmes qui m'intéressent, mais je ne suis pas pour autant porteuse d'une nouvelle mission en Afrique. Cette Afrique est là et c'est une Afrique qui m'intéresse. Cela ne veut pas dire que je n'aborde pas des sujets difficiles. J'ai par exemple travaillé à Dakar sur un projet à long terme portant sur les changements climatiques et l'urbanisme. Ce sont les deux sujets sur lesquels je travaille en ce moment: la jeunesse et l'urbanisme. Tous deux sont des thèmes à la fois vastes et liés, qui ont des facettes dures que je ne néglige pas. Mais je trouve qu'il est très important de replacer ces thématiques dans des contextes, ce que les médias omettent souvent aujourd'hui par manque de moyens. Dans les médias, il faut raconter des événements avec des mots percutants, alors que le continent africain n'est certainement pas réductible à cette logique.

JD : Vous menez actuellement un projet de magazine, avec des jeunes de Pemba au Mozambique, qui s'intitule *Nice*. Comment est née l'idée de cette collaboration ?

FR : Si je reviens à la question de l'engagement, je pourrais qualifier cet aspect de mon travail comme un engagement « pur ». En ce moment, j'enseigne à des photographes en Afrique. En 2015, j'ai créé une association avec deux partenaires, KLAYM, pour former des photographes dans différents pays d'Afrique. On donne des longs workshops de deux mois pour de jeunes photographes qui ont du potentiel, en assurant la formation dans plusieurs domaines, tels la technique, le commercial, le business – comment trouver des clients ou comment faire le lien avec le marché international – mais il y a aussi ce qu'on nomme le langage d'artiste, c'est-à-dire essayer de trouver une signature propre. Chaque workshop se termine par la publication d'un magazine. *Nice*, celui qui est déjà sorti, était le projet pilote fait avec des jeunes au chômage au Mozambique. Maintenant on prépare l'édition qui va se faire en Côte d'Ivoire de juillet à septembre avec une publication en novembre 2017. Ce sera la première vraie édition de *Nice* qui ne montrera pas mes photos. Le magazine est pensé comme un portrait sur le contemporain, sur une ville ou un pays vus à travers les yeux d'une certaine génération. Ainsi, ceux qui racontent sont aussi ceux qui éditent le magazine. Ils sont à la fois les auteurs et ceux qui doivent définir le contenu. Je trouve l'idée vraiment intéressante, parce que novatrice. On ne trouve nulle part ailleurs des projets qui donnent le « pouvoir » aux jeunes de ce continent, pour qu'ils transmettent ce qu'ils voient, ce qu'ils ont à dire, et cela à leur manière. Là je suis très très engagée !

La photographie africaine est maintenant très en vogue. Mais ce sont toujours les mêmes noms qui circulent, un collectif de vingt photographes assez connus à l'étranger. À l'échelle d'un continent, c'est peu. Ce sont aussi des artistes faciles à trouver, car ils viennent d'un milieu privilégié et ont un compte Instagram. Notre philosophie avec l'association KLAYM est de nous assurer que les groupes que l'on forme soient mixtes socialement. On est aussi intéressé par les photographes qui ont localement pignon sur rue, car ils sont en prise avec le moment présent, savent ce qui se passe dans la société, photographient les mariages, les baptêmes, réalisent les photos de passeport. Ceux-là, je les trouve en

parcourant les rues, en passant du temps dans leur studio, puisqu'ils ne sont pas sur internet et donc impossibles à découvrir depuis l'étranger!

Pour le nouveau workshop qui aura lieu en Côte d'Ivoire, les participants m'ont envoyé leur projet, car ils doivent tous faire un travail très abouti à long terme. En ce moment, je suis en train de leur faire les derniers retours, souvent liés à la notion de *storytelling*. C'est le grand mot maintenant en photo – sans doute parce qu'il faut proposer un plus dans une époque où chacun peut faire de belles photos grâce au digital – qui implique l'idée d'une narration portée par l'image. Aux participants, je donne des références mixtes, non seulement de photographes africains, mais aussi, s'ils le veulent, d'art international. C'est un élément délicat, car il y a de grandes spécificités culturelles dans la narration, dans la manière de raconter une histoire par la photo et je ne souhaite pas que ces jeunes photographes commencent à copier un modèle. J'essaie de reconnaître ce qui est lié à un manque d'expérience et ce qui appartient à leur culture spécifique, donc absolument à préserver. Il est temps que l'Occident comprenne qu'il n'est plus un référent unique, mais accepte ou intègre les diverses manières qu'ont d'autres cultures de raconter et de lire des histoires.

JD: La question de la migration semble revenir souvent dans votre travail, sous différents aspects, que ce soit la diaspora africaine en Suisse (*I don't know where I'm going but I'm on the way*, 2004), l'idée de mobilité avec le train qui va de Tanzanie en Zambie (*Tazara Railway*, 2004), ou dans le projet *Nice*, la globalité et la circulation des références chez les jeunes. Quelle importance prennent les phénomènes de migration pour les nouvelles générations africaines?

FR: Dans plusieurs pays africains et pour cette génération, très clairement, c'est devenu un phénomène normal. Il n'y a pas un seul jeune qui n'ait été touché par la migration d'une manière ou d'une autre. Beaucoup de jeunes migrent, que ce soit pour l'éducation, pour chercher du travail ou pour trouver un partenaire. Cela commence par la migration d'un milieu rural à la zone urbaine, puis dans la zone périurbaine, puis vraiment dans le centre-ville. Certaines personnes ensuite prennent même la mer et vont à l'étranger. C'est quelque chose de très présent dans la vie de tous les jours.

Effectivement, il n'y a pas seulement la migration corporelle, physique, il y a aussi la migration mentale, qui a un côté très enrichissant et qui redonne beaucoup de pouvoir aux jeunes. Cette migration se fait par la technologie digitale présente aujourd'hui dans les moyens de communication et elle est productive. C'est pour cela que je trouve important de travailler avec cette jeune génération d'artistes africains. *Nice* est très recherché dans le domaine du design visuel. Les références des jeunes aujourd'hui, aussi en Afrique, sont très globales ; tout à coup Beyoncé peut se mélanger avec Kulibayi qui joue sur une petite scène dans un village. Les deux références se mêlent parfaitement en créant un nouveau système de références, très apprécié par exemple par les étudiants d'écoles d'art des États-Unis ou en Suisse. J'ai remarqué que dans les foires d'art où on l'a montré, *Nice* est adoré par la jeune génération, quel que soit son continent ou sa culture, et cela parce que ces jeunes partagent de très nombreuses références.

La migration est bien souvent connotée négativement de nos jours, spécialement en Europe. Elle est liée à de nombreuses souffrances et à des situations politiques sensibles. Mais la migration, y compris chez les animaux, a toujours été ce qui fait bouger le monde. Il y a quelque chose de très positif et progressiste dans les phénomènes migratoires. C'est un sujet qui m'intéresse beaucoup, mais je ne peux pas vraiment dire que mon travail est sur la migration. Je ne vais pas explicitement rechercher ce motif dans mes travaux, mais celle-ci est le tissu de cette société. Si je m'intéresse par exemple à l'urbanisme ou aux jeunes en Afrique, le thème de la migration surgit automatiquement. La migration questionne aussi l'idée d'un espace d'appartenance : *the space of belonging*. C'est un élément clé dans mon travail et je pense que réussir à créer cet espace – auquel on s'identifie – est un des grands atouts des jeunes en Afrique, car l'État ne le fait pas. Que ce soit dans un village ou une grande ville, on va toujours recréer cet espace. La manière la plus simple est peut-être de s'approprier le lieu par un concert ou un graffiti. C'est un phénomène qu'on trouve aussi dans le contexte occidental.

La personne qui migre est toujours poussée par un motif qui relève de la nécessité. Mais finalement c'est la même chose que pour un jeune chez nous qui va faire une année en Angleterre pour se former par exemple. C'est lié à une génération, je pense. On peut penser que le séjour linguistique est un déplacement de luxe, mais dans son contexte ce n'est pas le cas puisque la concurrence sur le marché du travail est très violente. Bien

sûr, ce n'est pas la même migration que celle d'un Congolais natif qui va à l'autre bout du pays, afin de travailler dans les mines pour nourrir sa famille. C'est une autre urgence que celle que rencontre un étudiant de chez nous. Mais c'est malgré tout quelque chose qui nous pousse à bouger et qui permet un certain progrès, à définir pour chacun. La connotation négative attachée au terme « migration » est simpliste, car ce mouvement incessant désigne un phénomène profondément humain.

JD : Assembler des photos de lieux et de temps différents pour créer une série demande de faire des choix, impliquant un certain point de vue. À certains moments, dans *I like to dress*, votre regard est plus présent dans l'agencement des photos, comme ces pages où vous juxtaposez en miroir le portrait de deux hommes sur un canapé et celui de deux chiens, à la posture drôlement similaire. Comment composez-vous les séries ? Quelle place occupe votre regard dans ces travaux ?

FR : Dans ce livre, j'ai laissé le soin de l'assemblage à d'autres personnes, ce qui était le concept de départ. J'ai de vastes archives de photos prises lors de toutes mes années en Afrique, mais que je n'ai jamais exploitées. Je produis beaucoup, mais communique peu mon travail. Ma sœur, qui connaissait l'existence de ces archives, m'a convaincue qu'il fallait en faire quelque chose. Moi, j'avais depuis longtemps l'envie de faire une collection de photos *wild*, qui ne suive pas une narration, un contexte spécifique, un pays ou une personne, mais en même temps cela me paraissait trop lourd, trop complexe. Alors j'ai donné une sélection d'environ 1500 photos à ma sœur et son partenaire en leur disant : je vous laisse toute liberté de construire un propos. La seule chose que je vous demande est de procéder par juxtapositions et que ce livre dégage quelque chose qui pour moi reflète ce continent : le fait qu'à chaque fois que tu penses avoir compris quelque chose, tu es immédiatement démenti. Il peut par exemple coexister deux forces antagonistes sur ce continent : une force de destruction et d'atrocités, mais aussi une tolérance incroyable. Ce que je veux dire c'est que ce sont les deux faces d'une même pièce. Tu peux regarder une face en la trouvant juste, puis tourner la pièce et ça reste tout aussi juste. Cela se perçoit aussi visuellement : tu te balades n'importe où et c'est comme si un chorégraphe très contemporain arrangeait le décor. Il y a toujours quelqu'un qui fait de l'ordre. Par exemple, devant un petit magasin, une femme debout qui

est habillée exactement de la même couleur que l'enseigne. Cela ne peut pas être un hasard. Je voulais un livre qui montre l'harmonie dans ces contradictions.

Quand je suis arrivée chez ma sœur et son partenaire, j'étais très nerveuse, car ils avaient étalé environ 150 propositions de doubles pages. J'ai trouvé le projet complètement fou! Il y a beaucoup de propositions que je n'aurais jamais osé faire, sans doute à cause de mon *over political correctness*! Évidemment, il y a eu des débats sur certaines images. Par exemple, il y a une photo de deux filles au Sénégal avec qui je partageais une chambre. Elles se penchent vers l'appareil et on peut voir leur décolleté. Elles ont les lèvres très maquillées. C'est la nuit et à côté il y a un panneau avec une phrase très connue d'une chanson d'Alpha Blondie « Black samurai, black light in your black night ». La juxtaposition de ces images les transformait en prostituées, selon mon *overeducation* du documentaire et du journalisme, alors que pour eux, il s'agissait de deux filles qui vont faire la fête. Avec l'ironie qu'apporte cette chanson, il y a quelque chose d'humoristique. En Afrique, je trouve qu'on peut rire de tout, contrairement aux États-Unis où je suis actuellement. Il y a évidemment beaucoup de tabous, mais le rire est très présent, même dans le langage.

Dans ce livre, j'ai décidé de ne pas indiquer les lieux où les photos ont été prises. C'est un choix qui a été très attaqué. On m'a reproché de donner une image de l'Afrique comme un seul pays. Pour moi ce n'était pas du tout ça. C'était pour dire que normalement, dans un contexte africain, il faut toujours avoir des explications et des légendes alors qu'aux États-Unis, de nombreux livres sont de simples séries de photos. Je voulais vraiment qu'il y ait cette liberté et légèreté de zapper à travers ce continent. Je voulais qu'on commence à comprendre la similarité entre ces pays, mais aussi leurs grandes différences, qu'on commence à réfléchir « mais où est cela? ». En donnant le lieu, je prenais le risque de renvoyer directement à des images et des représentations préconçues, ce que je ne voulais pas. Ce livre est le premier avec lequel je me sens à l'aise à 100 %, car il reflète selon moi la multitude du continent africain.

JD : Est-ce que vous avez constaté une réception différente pour ce livre, mais aussi pour d'autres séries, en Afrique et en Suisse? Qu'en est-il des États-Unis où vous êtes actuellement?

FR : Ce qui est dommage c'est qu'en Afrique, le marché du livre est toujours un marché très difficile, surtout pour les livres de photo. La clientèle qui les achète voyage beaucoup et appartient donc de fait au même groupe international et cosmopolite que l'on retrouve partout. Là où je vois une différence, c'est dans les questions que l'on me pose. En Afrique, ils vont avoir un regard très spécifique et discuter de la personne sur la photo, par exemple: «elle a mis quoi celle-là, qu'est-ce que c'est que ce truc?!» Et quelqu'un va dire: «Ah mais oui c'est ce machin qu'ils font dans ce pays! Tu sais ils ont leur truc là!» Pour moi c'est une particularité africaine que de regarder attentivement ce que font les autres tout en disant ne pas réellement comprendre cette coutume.

Dans tous les entretiens que j'ai faits en Europe, aux États-Unis ou au Japon, on me pose tout le temps la même question: «Ces gens ont une telle fierté sur ces photos! Comment fais-tu pour que les gens soient représentés ainsi? Comment choisis-tu tes modèles?» En Afrique, on ne m'a jamais posé une telle question, car pour les Africains c'est normal. Ce sont des portraits normaux. C'est pourquoi je réponds en disant que ce n'est pas moi qui fais ça, mais eux!

Mon étonnement tient plutôt au peu de critiques de la part de la communauté afro-américaine, car celle-ci est particulièrement sensible en ce moment, dans le contexte de *blackness*. L'idée qu'une photographe blanche prenne des photos en Afrique peut susciter des réactions fortes. Je n'ai eu pourtant qu'un incident à l'annonce publique de ma résidence. Un homme sur facebook m'a clashée très violemment. Il disait «oui c'est de nouveau un regard très postcolonial d'une fille blanche qui va exploiter les Africains, en faire du business». Mais son mépris ne m'a pas tellement touchée, puisqu'il parlait sans avoir vu mon travail. Il n'y avait aucun rapport, si ce n'est que je suis blanche. Mais c'est la réalité au cœur de ce débat, où le simple fait d'être blanc rend incapable de faire un bon travail en Afrique. Ce contexte aux États-Unis est pour moi très difficile à comprendre et je pense que nous, en tant qu'Européens, sommes capables d'en débattre autrement, sans recréer des murs. En ce moment, les États-Unis connaissent une tension très forte à cause des crimes et agressions racistes, auxquels répond une mobilisation forte

de la communauté afro-américaine ; ce contexte est très palpable, il me permet néanmoins de replacer les critiques dans ce nœud spécial. Mais des Afro-Américains m'ont aussi écrit pour me dire qu'ils étaient très touchés par ce livre ou pour savoir quelles photos avaient été prises dans le pays d'origine de leurs ancêtres.

Les Afro-Américains romantisent très souvent l'Afrique. Alors je leur dis : « Mais vous, vous faites la même chose, vous utilisez l'Afrique. Elle doit être tout ce que vous voulez. Et vous vous présentez toujours comme des sortes d'ambassadeurs ! » J'ai eu cette discussion avec un homme qui m'a critiquée sur facebook. Je lui ai dit : « tu te prends pour qui ! ? Comme tu as la peau noire, tu as décidé que ta parole est plus forte que celle de la fille qui était d'accord que je la prenne en photo. Tu es en train de dire : cette fille n'a pas de voix, car elle est africaine. C'est cela qui va la vexer et non pas ma photo, que toi américain, qu'elle ne connaît pas, n'ayant aucun rapport avec l'Afrique si ce n'est de lointains ancêtres, tu décides ce qu'elle a le droit de faire ou non. » Ils font constamment cela et lorsqu'ils vont en Afrique, ils se sentent complètement décalés. Ils font le voyage pour être enfin entourés de Noirs alors que là-bas on leur dit « les Blancs » : en Afrique, les Afro-Américains sont des Blancs, puisqu'ils vivent hors du continent ! En fait je m'oppose autant à une image pessimiste qu'à son contraire, « l'Afrotopia », qui prétend que l'Afrique est le continent du futur. Cette vision est tout aussi irréaliste ! Encore une fois, on ne laisse pas au continent la liberté d'être normal ni comme les autres.

Détachés de tous ces débats, les photographes africains vont vraiment plus loin. Ceux avec qui je travaille ne ressentent pas du tout la nécessité de parler uniquement de leur position d'Africain dans le monde. Ils veulent aborder les domaines de la mode, des médias sociaux, de l'amour, des fous dans la rue, de l'architecture... Ils ne veulent pas faire de leur *blackness* le sujet principal de leur travail. Pourtant ici, aux États-Unis, tous les artistes se doivent d'aborder le sujet. Si un artiste ne fait pas du *Black art*, il est critiqué. Je ne trouve pas cela très « contemporain », mais dans leur contexte nord-américain, ce geste révèle à quel point le passé n'a pas été digéré. En Occident, on parle du photographe africain, car on veut être politiquement correct, pour pouvoir dire « on a aussi des photographes africains dans cette expo ». Mais je trouve que cela peut vexer, puisque la formule les ramène à leur origine plutôt qu'à un commentaire sur leur travail, alors que moi par exemple, je ne suis jamais décrite par

ma nationalité. Cette question identitaire est compliquée et me pousse à beaucoup me remettre en question. Je m'interroge constamment sur ce sujet difficile, car je me sens davantage chez moi sur le continent africain qu'en Europe. Je ne dirais jamais cependant que je suis africaine ou que j'ai un cœur africain. Ce serait ridicule et je suis évidemment influencée par ma culture suisse. Ma double appartenance est un privilège qui me distingue nettement des photographes africains puisque, par exemple, j'ai un passeport qui me donne accès à de nombreux pays sans avoir à demander un visa...

Propos recueillis par Jehanne DENOGENT
Université de Lausanne
Lausanne, mai 2017

TRAVELLING AND WRITING
BETWEEN ENGLAND AND NIGERIA.
AN INTERVIEW WITH NOO SARO-WIWA

Travelling is at the very heart of Noo Saro-Wiwa's work as a writer and, in many ways, of her life. Born in Port Harcourt, she grew up in England and studied in London and New York. She has worked as a journalist (*The Guardian*, *The Independent*, *The Financial Times*, *The Times Literary Supplement* and *Prospect* magazine...) and as a travel guide author (*Lonely Planet*, *Rough Guide*). In her award-winning first book, *Looking for Transwonderland. Travels in Nigeria* (2013), she offers fascinating insights into the diversity and contradictions of Africa's most populous country, while narrating a very personal journey through her homeland and her family's history. On April 6, 2017, she gave a talk at the University of Lausanne, discussing the persistence of biases affecting the representation of Africa in literature and journalism as well as the many challenges one faces when writing about this continent in the 21st century.

RZ: In *Looking for Transwonderland* you offer a deliciously humorous description of summer holidays during your childhood. At that time, you were living in "leafy Surrey, a bountiful paradise of Twix bars and TV cartoons and leylandii trees". From there, every summer you were sent to your "unglamorous, godforsaken motherland" – a small village in the Niger delta – to regenerate your spirit in close contact with your ancestral roots. When I read this, last summer, I had to laugh, because at that very moment I was myself spending some family holidays with my son... in the godforsaken village of my ancestors in northern Italy. I had to ask myself: Why is cultivating "home" and transmitting an emotional relationship to specific places so important to many people? Is this a cultural obsession in our highly mobile and globally entangled societies?



Noo Saro-Wiwa at the University of Lausanne (6 April 2017)
© Gustave Deghilage

NSW: I think home is an emotional thing as well as a physical thing. The definition of “home” depends on whether you are talking from an affective, practical or political perspective. When people migrate to other countries, they are often not one hundred per cent accepted there. So it feels good to have that grounding, to be aware of where you have come from. For me, if I had been taught by my parents to believe that I was British when we came to England, I think I would have found it much harder to live in the UK as a member of a minority. Because when you feel you are just an expat, you do not worry about the lack of black faces on TV. You are thinking: “Well, this is England”.

In Surrey in those days, we were the only black family. As a young child I remember seeing people of West Indian descent describing themselves as British. I didn’t understand that. I thought: “You can’t be British, you’re black”. When you *are* an outsider, in some ways it is easier if you *perceive* yourself as an outsider. You are not offended by your lack of representation on television or wherever, and you just get on with it. So yes, I feel very lucky that we have this place – this village in the Niger delta – that I can call “home”, even though I would not ever want to live there. Psychologically it is important to be rooted in that one place.

Having that one foot outside is about not putting all your eggs in one basket. A lot of people who have migrated to other countries – or who experience discrimination in the land they were born and raised – are looking for another place, another basket to put their eggs in. Some African-Americans have tried to do that for years, for example by giving themselves invented, exotic names. They do not want to fully buy into US mainstream culture, because they feel that that mainstream society rejects them.

RZ: In your book you recall a discussion you had on the campus of the University of Ibadan with the president of the Student Association, Faith Odele, in which she was arguing: “It seems that Nigerian writers who make it are from the diaspora. [...] People don’t seem to want to read books by Nigerians living in Nigeria”. Indeed, over the last decade, authors from the Nigerian diaspora have attracted the attention of a broad international readership. Books by authors such as Chimamanda Ngozi Adichie, Teju Cole, Tayie Selasi and yourself have been translated into French, Italian, German and other languages. By contrast, the best known Nigeria-based authors are still those of our parents’ generation, the generation which witnessed colonialism and independence – men like Chinua Achebe, Wole Soyinka or your father, Ken Saro-Wiwa – while younger Nigeria-based authors seem indeed to struggle to attain the same visibility with their published books. Isn’t it paradoxical that today – in an age of digital communication – space should matter so much and African-based authors should seem to have more difficulties to connect themselves to global book markets than in the years of decolonization?

NSW: I think African-based authors can and do connect themselves to global markets as much as before. Quite a few African writers have been shortlisted for Western literary prizes, such as the Man Booker Prize and the Bailey Prize. But while our expectations of access have grown since the 1960s (thanks partly to the internet), the window of opportunity hasn’t expanded as much as we would like.

Let’s not forget that authors in most countries in the world cater to their local markets. The lack of a large local market in Africa means that writers from the continent have to seek recognition in the West, which is already a crowded scene.

Concerning our parents' generation, their success is partly due to the fact that people like Wole Soyinka, Chinua Achebe or my father were educated in Nigeria, but the education back then was good quality, it was on a par with the education in England. The University of Ibadan, where these authors studied, was established as one of the colleges of the University of London, and the faculty were British. These guys essentially received an English academic education. Their grammar was perfect and they were deeply acquainted with novels as a textual genre. In a sense, they were a part of that Western literary tradition, even though they would not necessarily describe themselves in that way.

The works of this founding generation have become classics. I am not the biggest reader in the world, but novels like Chinua Achebe's *Things fall apart* are really important works. Achebe occupies a very particular place in describing the exact moment when Western Christian civilization met with African civilization. It is quite difficult to replicate what he did.

Today, people in Nigeria of course still have a great imagination and talent. But over the last decades education standards in Nigeria have slid pretty badly. On the one hand, this has had a negative impact on English writing skills among the population. I see lots of great story ideas but they are poorly executed. On the other, many talented Nigerian students leave the country to attend universities in the West and, once they are there, many do not come back to Nigeria to live permanently. So African literature is thriving in some ways, but in the diasporic sense. However, indigenous publishing houses such as Cassava Republic are trying to change this. They publish African literature but use their UK imprint to bring literature from the continent to an international audience.

RZ: Migration, multiple belongings, alienation and discrimination, as well as complicated relationships to one's own country of origin are central themes of recent bestsellers such as *Americanah*, *Looking for Transwonderland* or *Ghana must go*. These topics are highly relevant not only to the Nigerian diaspora, I think, but more generally to a European society in which such experiences are increasingly widespread. Is the success of diasporan literature perhaps also fuelled by specific expectations and cultural sensibilities among contemporary readers in the West? And what role do Western publishers play in this context?

NSW: There is big debate in the literary community about the influence of Western publishers on African literature. Many complain about “misery porn”, for example, that is the demand-driven centrality of tropes about misery and violence in books on Africa. But to be honest, there is really a lot of tragedy in Africa. If I were to write a book based on my family history, there would be a lot of death and murder and all sorts of things. In any case, one should not make sweeping conclusions about the reasons which influence writers and publishers. Most African authors are not tactical. As an author, you generally just write what you want to write, and then you see what happens when the manuscript gets to the publisher. And Western publishers are not all the same. Some are making a conscious decision based on commercial expectations. Other publishers are genuinely interested in African literature. And sometimes the decision to publish a book can be based on one person’s individual taste or agenda. However, I would say it’s true that literature can be subject to trends, and cultural identity has certainly been a big topic over the last decade or two.

RZ: Your book combines multiple temporalities: the time of your travel intersects with the time of your life and with that of your family’s history, as well as with Nigeria’s present and with its recent and remote past. During your journey you made a trip to the coastal town of Badagry, in southwestern Nigeria, where you visited the Slave Relic Museum. Paradoxically, this museum is “owned by local Chief Mobee, descended from the long line of chiefs who had presided over the slave trade” for centuries. The history of slavery and the slave trade connects together – in a painful and politically unresolved way – Europe, Africa and the Americas. It is a chapter of a shared history. But the memories of this entangled past remain deeply divergent.

NSW: I did not go to school in Nigeria, so I cannot speak with any authority on it, but I do not think slavery occupies a major place in the school curriculum. Collective memory is very foggy when it comes to Nigeria’s slave history. I went to the Cross River, this gigantic river that goes deep into the hinterland in south-eastern Nigeria. So many enslaved people were forced down that river. It is a major part of history, but you would not know from being there, apart from that small plaque indicating that this is where slaves were transported. In Nigeria

there aren't many public memorials showing how these aspects of the past connect with the present.

A lot of Nigerians understand slave history through the American experience: they hear about what happened in the US, how slaves were treated there and the discriminations their descendants still face in nowadays. They feel a connection to African-Americans based on their shared blackness. They know that the ancestors of many African-Americans came from modern-day Nigeria. But the African side of that history is far less documented and so it gets forgotten, like so much of African history. People left Africa and so did the paperwork: the documents and the artefacts are in Europe and America. And the history of indigenous slavery is hardly a topic of political debates and memorial initiatives in Nigeria.

RZ: You repeatedly express your anger about the state of museums and historical monuments in Nigeria, the lack of funds for cultural institutions and – in a certain sense – the absence of a spirit of national pride among political elites. You connect this question with the controversial debate about looted African artworks which are nowadays in Western collections. On this behalf, you quote the philosopher Kwame Anthony Appiah – according to whom national governments cannot be regarded as actual owners of historical artworks, but should rather be considered as “trustees for humanity” – and you add that, given the current situation of Nigerian museums, “a treasonous corner of my mind made peace with the foreign custody of some of our antiquities. At least they're guaranteed better security and maintenance in museums abroad”. As you know, this argument about security is often used by Western institutions to resist claims for restitution. With regard to the current controversy over an ancient Benin bronze cockerel held by the University of Cambridge, Prince Edun Akenzua of the royal family of Benin has recently stated that “it is like tracking down a thief who has stolen your car, only for him to tell you that you can't have it back because there is a risk it might get stolen again”¹.

1. Quoted in “Cambridge under pressure to return looted Benin bronze cockerel”, *The Telegraph*, 8 October 2016, <<http://www.telegraph.co.uk/news/2016/10/08/cambridge-under-pressure-to-return-looted-benin-bronze/>>.

NSW: The Cambridge case is different, because that is not a museum as such and primarily because there has not been any agreement between the Benin royal family and Cambridge. For me, the reason I agree with the Nok terracottas being in the Musée du Quai Branly is that there was an agreement made between the Nigerian and the French government. These artefacts do belong to Nigeria; they are just on a long-term loan. More people would see the Nok terracottas in Paris. Nearly no one goes to museums in Nigeria. When I visited museums in Nigeria, I was often the only person in there. People, even Nigerians themselves, rarely visit them: there are just school groups who go there and that's it. For me it is really a practical question: I want the world to see Nigerian artworks, and if they get more exposure in Europe, then so be it. But for me, the fact that they actually do belong officially to Nigeria, puts my mind at ease. That is why the Cambridge issue is separate.

RZ: In "A time to lie", a short story you have published in 2016 in *A country of refuge. An anthology of writing on asylum seekers*, you reflect on what travelling means for different people in different contexts. You pick up the statement by a British holidaymaker who told a BBC reporter that "it was the worst journey of our lives"... because a group of refugees trying to cross the Calais tunnel had caused a delay of the Eurostar train she was travelling on. This discrepancy is at the very heart of mobility in the 21st century: for middle-class Europeans, taking a flight to Morocco or Dakar is no big thing, neither in economic nor in legal terms. At most, we risk being annoyed by some delays. For most Africans, Europe is a territory which can only be reached by investing big sums of money and by risking their lives. This asymmetry is so blatant that we have largely got used to it, nearly considering it as "natural". Although, of course, it is the result of man-made borders, of politically enforced obstacles.

NSW: There are so many Nigerians who would love to have a passport that lets them move freely – and they don't. I'm so lucky and I feel privileged to be able to travel like that. I did nothing to earn this, but I have that sort of protection. This little document gives me that protection. I did not apply for UK citizenship until I was nineteen. When I first started travelling I was eighteen and I still had a Nigerian passport. That is pretty much what prompted me to get a British passport, because I

was suddenly confronted with what it means to try to see the world with African documentation. Having this UK passport means you can visit so many places. When I arrive at an airport immigration checkpoint, I can see how they look at me. They see an African, and for some of them you can tell they do not trust you. But then you present them with this document, and so they have to let you through. It is very strange.

RZ: *Looking for Transwonderland* is the story of the rediscovery of your native land: a *retour au pays natal*, to say it with Aimé Césaire. Your journey is narrated as a path which allows you to re-appropriate your country – or let's say, one of your countries – and at the same time as an experience which repeatedly leads you to acknowledge differences between yourself and the surrounding mentality, be it on behalf of gender-based expectations or because of the centrality of religious faith in everyday life. What, among other things, makes your book so rich is precisely your constant reflections upon these perceived differences. In relation to this, I would be curious to know if there have been fundamental differences with regard to the way readers have reacted to your book, in Nigeria and in Europe.

NSW: For some reason, Italian readers seem to understand where I am coming from: they draw parallels between my story and their own history and experience as migrants. With Nigerians, as far as I can tell, you get people who really love the book because their situation is just like mine: Nigerians living outside who, for example, take issue with the religiousness in our home country. Then you get others who feel that, as a Diasporan, I should not be writing about Nigeria and exposing Nigerian problems to a Western audience. To me, this makes no sense: Nigeria's problems are constantly discussed, both in newspapers and online. Everyone talks about corruption, about oil spills in the Niger delta, about sexism. Some commentators feel that it's the truth, but they don't want *me* to discuss that truth. It is a double standard.

There is also a fear of representation, which is rooted in how the media was organised in the past: some Nigerians feel that a book like mine will become the main source of information about Nigeria. Back in the 1990s they would have had a strong case to say that my book has really influenced people's perceptions of Nigeria. But now it is not the case. In the age of internet, if someone wants to google something about

Nigeria, my book will not be the first thing that comes up. I think some people overstate the importance not only of this book but of any book that is written today.

In some reactions to my book there is an element of sexism as well. When a man issues an opinion, people are o.k. with it. There's a sense that he has an authority. Whereas when you are a woman, they do not like it: they do not like your confidence.

I wrote *Transwonderland* in the first person: it is my feelings, it is a very subjective book. I make it very clear when I do not understand certain things. But if I make an observation, I just make it and I expect the reader to understand that it is my personal one. I did not write a book about Nigeria: I wrote a book about *my journey* around Nigeria. Travel writing has always been subjective. When I read any travel book, I always have that in mind. When you are reading books, for example, by certain white men in the 1970s, they have typical white male interests. So you know that and you think, o.k., that is this guy's way of looking at things. And you take everything with a pinch of salt. I expected the same with my book. But travel literature is not common in Nigeria; it is a kind of a genre that is not familiar to readers.

I hate this idea of using identity as a criterion for allowing people to do and say things. This is madness. In the creative world there are no rules. Nigerians often complain about ethnic divisions, tribalism and all these things. But then, when my book came out, certain commentators became very tribal, suggesting that I was not allowed to say certain things because I belong to the "Diasporan tribe". If somebody insisted you could not do something because you are a woman or because you are a man, people would be outraged. In the same way, it is really strange when people discredit your opinion on the basis of your supposed identity.

by Roberto ZAUGG
Université de Lausanne
Lausanne, 7 April 2017

BIBLIOGRAPHY

- ACHEBE, Chinua, *Things fall apart*, London, Heinemann, 1958.
- ADICHIE, Chiamanda Ngozi, *Americanah*, New York, Knopf, 2013.
- APPIAH, Kwame Anthony, “Whose culture is it?”, in *Whose culture? The promise of Museums and the debate over Antiquities*, ed. by James B. Cuno, Princeton, Princeton UP, 2009, p. 71-86.
- CÉSAIRE, Aimé, “Cahier d’un retour au pays natal”, *Volontés*, 20 (August 1939), p. 23-51.
- SARO-WIWA, Noo, *Looking for Transwonderland. Travels in Nigeria*, London, Granta, 2013, (French transl.: *Transwonderland. Retour au Nigéria*, Paris, Hoëbeke, 2013; Italian transl.: *In cerca di Transwonderland. Il mio viaggio in Nigeria*, Roma, 66th and 2nd, 2015).
- , “A time to lie”, in *A country of refuge. An anthology of writing on asylum seekers*, ed. by Lucy Popescu, London, Unbound, 2016, p. 125-132.
- , “Soft on the inside”, in *An unreliable guide to London*, ed. by Gary Budden and Kit Cales, London, Influx, 2016, p. 150-163.
- SELASIE, Tayie, *Ghana must go*, New York, Penguin, 2013.

THE LANGUAGE OF JUSTICE:
WHEN THE COLONIAL PAST IS INVITED
INTO THE COURTROOM

Dans les tribunaux au Burkina Faso seule la langue française est admise, tel un héritage du colonialisme. Comme les justiciables, dans leur grande majorité, ne parlent pas cette langue officielle, ils ont besoin d'un interprète. L'interprétariat a une longue histoire en Afrique, mais le rôle de l'interprète n'a jamais été aussi mal défini qu'aujourd'hui. L'emploi du français, qui « s'invite » dans les tribunaux du Burkina, est analysé ici comme une continuation du passé colonial et le retour étonnant d'une célèbre figure littéraire.

Être la bouche de quelqu'un, c'est être son
auxiliaire le plus précieux et le plus indispensable¹.

[...] [T]ranslation is a process, never a completed
accomplishment and it may [...] fail².

A day in court – Prologue

The courtroom at the *tribunal de grande instance* in Bobo-Dioulasso, Burkina Faso, looks like a stage. The members of the court perform a well-rehearsed choreography here at the criminal court. This feeling arises because the procedure is exactly the same every time I come to

1. A. Hampâté Bâ, *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*, p. 370, endnote 81.

2. M. Callon, "Some elements of a sociology of translation", p. 196.

observe a day of trials. First, a clerk moves busily back and forth between offices and the courtroom, bringing in an impressive pile of files – *les dossiers* – and a huge, black ledger for today’s court session. He places the ledger on the prosecutor’s desk. Later I realize that this is the court’s calendar, where prosecutors note when whose trial will take place and what the accusation is. Once this task has been accomplished, the clerk turns on the air conditioner and fans, pushes chairs into position and reprimands those individuals in the audience, who seem to not follow the etiquette as he sees it. With a snap of his fingers and a swiping hand gesture he orders one man to take off his hat. Satisfied, he then checks if the five members of the court – three judges, one prosecutor and one scribe – are ready to enter the courtroom. If they are, he can finally ring the bell and loudly announce *La cour!* which is the sign for everybody to get up. Then the door opens and the toga-clad, serious looking members of the court enter, moving towards their designated seats and sitting down. Now the clerk transforms into the court interpreter, in turn taking his designated seat between the judges’ and the prosecutor’s desks.

Everybody in the *salle d’audience* only sits back down when the presiding judge has opened the proceedings, giving us all permission to do so. In this play, the audience is made up of family members and friends of defendants, interested lay people or the curious. They have arrived punctually, filling the benches to the last space available. I, too, sit down in my designated chair, between the bar where the defendants stand and the bench on which witnesses and victims sit. I have a good view of the stage and the actors, the court members. The audience behind me is attentive, not always holding back comments or audibly suffering along with the defendant – or ridiculing him together with a judge or prosecutor when fancy takes them. A frivolous crowd. The judge bangs his pen on the desk, ordering the crowd to be quiet or they will be removed: *Ceux qui veulent bavarder peuvent sortir!* The judge tells the audience to *retenir leurs ardeurs*, to keep their opinion to themselves or they will end up on the same bench as the prisoners. It is quite clear who is in control of the proceedings.

Introduction

Interaction in the courtroom is thus highly prescribed: the sitting order is always the same and the court sits, defendants stand. Communication as well follows strict guidelines: who may speak first, who may speak when and to whom in which order and in which language follow specific rules. This is hardly a new observation – participating in the courtroom space resembles a theatrical production in other places as well. But in Burkina Faso not all actors know their position³ in the play. In other words, this particular play is staged without the defendants having had access to their script. They do not know the protocol and many of them do not speak the language used on the courtroom stage – French. Article 35 of the constitution of Burkina Faso states that: “La langue officielle est le français. La loi fixe les modalités de promotion et d’officialisation des langues nationales.” In spite of the country being highly plurilingual – about seventy languages are spoken on its territory – only French enjoys being specifically mentioned, the other languages are lumped together under the designation national languages. Judges take this to mean that only French can be used in the courtroom space and during a trial.

Here, I will look more closely at the role the French language plays in Burkina Faso’s justice system today, particularly at the impact French has on court proceedings, such as on the administration of justice. My research focuses on criminal courts because here the International Covenant on Civil and Political Rights “specifically guarantees one’s right to the free assistance of an interpreter if one does not understand or speak the language used in court”⁴. Burkina Faso has ratified this law in 1999⁵. Indeed, in Burkina Faso, the vast majority of defendants does not speak the language used in court.

Historically interpreters – also called linguists – have always occupied prominent positions in Africa, assisting in the communication between sovereigns and their people. Later, interpreters became important

3. The concept of positioning comes from social psychology and was developed by B. Davies and R. Harré in “Positioning: the discursive production of selves”. Positioning is a discursive, interactional practice, which means people are defined/positioned or position themselves conversationally.

4. H. Mikkelsen, R. Jourdenais, *The Routledge handbook of interpreting*, p. 186.

5. <<http://indicators.ohchr.org>>, accessed 18 May 2016.

intermediaries in the administration of colonial rule. And this is the historical period I will focus on: from the early 1800s onwards, when the French language was imported, promoted and eventually institutionalized in West Africa. I will show that, apart from the languages used, the court interpreter is more similar to the king's linguist of old than to his chronologically closer counterpart during colonial times. The colonial past is indeed very present in the courtroom of the 21st century with the use and imposition of the French language. One question I will attempt to answer is who keeps sending out invitations – who makes it possible for the colonial past to be present in today's courtroom. Before moving on to the person and itinerary of the interpreter across time, let's take a look at the French justice system in Burkina Faso and how it was translated into French West African reality and fiction, because African francophone literature has largely integrated this character, the trickster who knows how to take advantage of the two worlds he belongs to.

1. Colonial justice – a walk with Wangrin, Samba Diallo and Meka

During colonial times, French bureaucrats set about educating specifically trained interpreters. Ever since the early 1800s, when the first European model schools were opened in French West Africa⁶, the French language has been aggressively promoted and positioned as the sole vector capable of transporting knowledge⁷. African languages and modes of learning, on the other hand, have been and continue to be systematically depreciated and marginalized. This ideology of linguistic hierarchization limited African languages in their functionality. In this way, the French redefined what being educated means – first as colonial administrators, later through neocolonial institutions such as *la Francophonie* and always through the school system and the French

6. The term French West Africa (and its French equivalent *Afrique occidentale française*) are colonial constructs. I am adopting this designation in order to create a category with a sociolinguistic aspect. We are only concerned with countries in West Africa, which had been colonized by the French.

7. J. Riesz, *Französisch in Afrika*, p. 3 ff.; N. Tarr, “*Le message choisit la langue*”.

language⁸. In *L'aventure ambiguë*, la Grande Royale expresses her feelings towards the new school like this:

J'ai fait une chose qui ne nous plaît pas, et qui n'est pas dans nos coutumes. J'ai demandé aux femmes de venir aujourd'hui à cette rencontre. Nous autres Diallobé, nous détestons cela, et à juste titre, car nous pensons que la femme doit rester au foyer. Mais de plus en plus, nous aurons à faire des choses que nous détestons, et qui ne sont pas dans nos coutumes. C'est pour vous exhorter à faire une des ces choses que j'ai demandé de vous rencontrer aujourd'hui. Je viens vous dire ceci: moi, Grande Royale, je n'aime pas l'école étrangère. Je la déteste. Mon avis est qu'il faut y envoyer nos enfants cependant⁹.

This strategy, made up of both renunciation and adaptation, makes a new historical, social and cultural phase visible in fiction. Maybe the government of Burkina Faso, following this same strategy, has adopted this colonial educative system unchanged with independence in 1960 and continues until today to (largely) use the same methods and didactics¹⁰.

The French have thus educated and promoted a class of men¹¹, whom they formed specifically to further their project of conquest. Historically the interpreter was the go-between, the mediator or facilitator, making communication between the (white, French) colonial administration and the local population possible. The interpreter in *Le vieux nègre et la médaille* understands and does his job like this:

Le grand Chef dit qu'il est très content de se trouver parmi vous, qu'il dit merci pour le bon accueil que vous lui avez fait. Puis il a parlé de la guerre que vous avez faite ensemble contre les autres Blancs de chez

8. L.-J. Calvet, *Histoire du français en Afrique*; C. Canut, *Le spectre identitaire*, G. O. Midiohouan, "Portée idéologique et fondements politiques de la francophonie (vue d'Afrique)".

9. Ch. A. Kane, *L'aventure ambiguë*, p. 56.

10. M. Mayrhofer-Deák, *Sprache macht Schule*; M. Mayrhofer-Deák, *Der imperiale Mensch*; N. Tarr, "Le message choisit la langue".

11. There are some few women who figure prominently in the literature and who acted during the early days of occupation (B. N. Lawrance, E. L. Osborn, R. L. Roberts *Intermediaries, interpreters, and clerks*, p. 26 sq.), but they will not be discussed here.

lui... et il a terminé en disant que nous sommes plus que ses amis, nous sommes comme des frères, quelque chose comme cela...¹²

This interpreter represents the figure of the colonial go-between nicely by translating in summary what he thought was the essence of the message to be transmitted. This alteration of the original message would have been unthinkable to the king's linguist, the *griot* of old¹³. Let me explain.

Interpretation has always been part of everyday life in African societies. It was not the French who introduced the profession. The king had always talked to his people by way of his official translator or linguist, called *griot* in French (in the Mande language continuum they are called *djeli*). He spoke the language of the populace, but by virtue of his position as sovereign, the king could not address his people directly. The *griot*-linguist was responsible for embellishing the king's words, making them understandable, acceptable or even succulent to the immediate state of the populace's palate. But never was he to alter the meaning the king wanted to transmit to his people.

In 1855, the *école des fils de chef* or *école des otages* opened in Saint-Louis-du-Sénégal, producing district chiefs (*chef de canton*), colonial clerks and interpreters to better further the French colonial project, which we can discover in Cheick Amidou Kane's novel, *L'aventure ambiguë*, first printed in 1961 :

On commença dans le continent noir, à comprendre que [la] puissance [des français] véritable résidait, non point dans les canons du premier matin, mais dans ce qui suivait ces canons. Ainsi, derrière les canonniers, le clair regard de la Grande Royale des Diallobé avait vu l'école nouvelle. L'école nouvelle participait de la nature du canon et de l'aimant à la fois. Du canon, elle tient son efficacité d'arme combattante. Mieux que le canon, elle pérennise la conquête. Le canon contraint les corps, l'école fascine les âmes¹⁴.

Interpreters could thus rely on a double education: they were educated in the French colonial school and in the African society they came

12. F. Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, p. 118.

13. P. Bandia, "Esquisse d'une histoire de la traduction en Afrique".

14. Ch. A. Kane, *L'aventure ambiguë*, p. 60.

from. These interpreters held a position of considerable influence and power during conquest and occupation and were highly respected and sometimes feared by the local population, amply illustrated in historical novels such as Kourouma's *Monnè* (1990) and, again, Hampâté Bâ's *Wangrin*.

By the late 1800s, the French colonizers had institutionalized an educative system specifically geared towards the formation of African auxiliaries:

[...] [D]ès cette époque, les grandes orientations données à l'enseignement visaient à donner aux Africains un enseignement à but utilitaire [...]. L'enseignement sera développé aux colonies dans la mesure où il servira les intérêts coloniaux¹⁵.

The French instructed those, whom they hoped would become their future allies, forming future colonial administrators by giving them a French education – or at the least, an education in French. As future intermediaries between the larger (non French speaking) population and the colonial apparatus, interpreters fulfilled important and influential communicative and interpretive roles, as Kouadio shows:

Ce besoin d'auxiliaires capables de seconder l'autorité coloniale pour réaliser son programme d'expansion politico-économique va guider les responsables de l'enseignement dans leur choix du contenu de celui-ci¹⁶.

In fact, interpreters were crucial to the functioning of the colonial administration and a central part of its institutionalization¹⁷. This we can see in Hampâté Bâ's biographical novel *Wangrin*. There, he recounts – with humor and also sarcasm – the interpreter Wangrin's rise to wealth, prestige and power (and his eventual fall) during the early 1900s. French administrators were frequently rotated in the colonies, which inhibited their ardor to learn African languages, and which as a consequence gave interpreters indispensable positions¹⁸. Today,

15. J. N'G. Kouadio, "Le français en Côte d'Ivoire", p. 2.

16. *Ibid.*

17. B. N. Lawrance, E. L. Osborne, R. L. Roberts, *Intermediaries, interpreters, and clerks*, p. 11; R. A. Austin, "Colonialism from the Middle".

18. E. L. Osborn, "'Circle of iron'", p. 43; M. Klein, "African participation in colonial rule", p. 279.

many Burkinabe do not speak or understand sufficient French to follow the proceedings in a court hearing. They need to communicate with judges and prosecutors via the court interpreter. Moving in time to the Burkinabe courtroom of today, we can observe, that, contrary to colonial times, when French administrators were not sufficiently well versed in African languages, most judges now understand and speak the language most used in Bobo-Dioulasso, Jula. So we might ask how indispensable the interpreter in fact is now when judges could (but do not) communicate directly with defendants.

The colonial interpreter, the go-betweens, moving adeptly between the French imposed administrative apparatus and African daily reality, enjoyed immense prestige and they were indispensable to the French colonial officials. Nevertheless, interpreters were often treated with disdain, sometimes even publicly ridiculed¹⁹. This top-down talk can be seen as typical for a highly hierarchized organization or society. The French justice system in use in Burkina Faso is managed in a strictly hierarchical way²⁰. Burkinabe social structure as well functions and is organized hierarchically, but not along the same lines as French jurisdiction. In the courtroom in Burkina Faso, these two hierarchical systems come into contact. *Wangrin* had perfected this profession, profiting equally from both the French administrators and the African people. The subtitle of the book Hampâté Bâ wrote in his emulation, is *les roueries d'un interprète africain*. Le Quellec Cottier describes precisely these *roueries* or the cunning of Wangrin and other (literary) figures as an art mastered to perfection²¹. More so, colonial intermediaries' cunning has evolved into more than an art because it allows them to speak in a voice of their own; they have taken back, appropriated, their history by telling their stories in their own words²².

Translating between African languages and French was historically only needed between white/European/French administrators and the African population. In this sense allowing court members the sole use of French in the courtroom today is the continuation of a system installed

19. R. Mopoho, "Statut de l'interprète dans l'administration coloniale en Afrique francophone".

20. R. Ginio, "Negotiating legal authority in French West Africa".

21. Ch. Le Quellec Cottier, "Le romanesque africain sous le signe de la ruse", p. 103.

22. *Ibid.*, p. 114.

and perpetuated since colonial times. Following Hampâté Bâ, we can describe today's court interpreters in Bobo as "blanc-noirs":

"Blancs-noirs" sont les fonctionnaires et agents indigènes de l'administration, les Européens étant appelés "blancs-blancs"; les Africains sont les "noirs-noirs"²³.

Today, court interpreters translate between the French speaking court, the judges and prosecutors, and the African languages speaking defendants. If we continue to follow Hampâté Bâ's logic, this makes judges/prosecutors into "white people", colonizers imposing their way of handling things.

Judges as colonizers? Well, French is the language in which judges have learned the law, it is the language in which justice is spoken. In the courtroom in Burkina Faso today, judges (and prosecutors) use French – exclusively. So the French language is intimately tied to the system of justice while being intelligible only to those participants in the courtroom space who have had an education allowing them access to this language. Only 0,01 % of Burkinabe use French as a family language and "les francophones confirmés du pays constituent moins de 2 % de la population totale"²⁴, which means that the vast majority of defendants needs an interpreter in court.

That might as well be so, the Burkinabe judicial system being an exact copy of the French justice system. Imported with conquest, institutionalized during colonialism and carried over into the independent state of Haute Volta, one judge explains that "le droit africain moderne est une copie collée du droit occidental. Il contient des expressions, des concepts, des principes ignorés des africains, donc difficile à traduire en langues africaines. En plus, des juges et ou greffiers d'ethnies différentes ne comprennent pas les mêmes langues africaines [...]"²⁵. Judges have decided that French alone can be used in a courtroom. The distance thus created between the educated, French speaking members of the court

23. A. Hampâté Bâ, *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*, p. 371, endnotes 108 and 109.

24. I. Diallo, "Les langues nationales, outils de promotion du français au Burkina Faso", p. 13f.

25. Email 12.8.2014.

and the (often illiterate) defendants works to the advantage of those who speak French.

The French language and justice system have come to stay – they have invited themselves into the Burkinabe courtroom. We are getting closer to answering our initial question of who sent out the invitation. It continues to be a (two) class system, favoring those who master enough French to follow court proceedings without an intermediary, the interpreter. And just like in the early days of colonization, when French citizens were judged differently than Africans, French speakers today are judged differently²⁶. First the French colonialists were ignorant of the African languages spoken in their administrative district while today Africans seem to be ignorant of standardized French. As already mentioned, this creates a huge distance between the court and the reality of every day life of Burkinabe society; a much bigger distance than judicial systems transmit with their highly technical vocabulary and modes of expression. In Burkina Faso, this distance is particularly marked through the insistence on using only French and through the imposition of a French model judicial system.

The systematic, continuing marginalization of African languages on all levels of the educative system brought the population to believe African languages are unfit for technical, administrative, judicial, scientific or generally intellectual communication²⁷. University students prefer a communication in French to a conversation in an African language, because speaking French makes their utterances more pertinent, they say²⁸.

Another consequence of these language attitudes in Burkina Faso today is the fact that, since Jula or any other African language are not supposed to be used in government, administration or education, “there is no need to develop the expressive power of the indigenous language[s] beyond the colloquial level [...]. This affects the vocabulary of the language, the terminology for all specialized fields [...] and [...]

26. The French colonizers installed two different justice systems, one for French citizens – both Africans and Europeans – and the other for the African population (see for example R. Ginio, “Negotiating legal authority in French West Africa”). For reasons of space we cannot go into detail here.

27. E. Adegbiya, “Language attitudes in West Africa”; L.-J. Calvet, *Histoire du français en Afrique*, M. Mayrhofer-Deák, *Sprache macht Schule*.

28. N. Tarr, “*Le message choisit la langue*”.

the metaphorization processes allowing the exploration of new mental experiences in art, science, religion, etc.”²⁹. The whole process is thus self-perpetuating.

Reality draws a different picture, however, and the apparent lack of vocabulary is not necessarily an insurmountable obstacle to technical discussions in Jula, as we can observe in today’s language practices in the courtroom in Bobo-Dioulasso. The fact that interpreters translate judicial vocabulary and ideas from and into Jula quite eloquently, attests to the expressive power of this language³⁰. If, indeed, defendants actually understand is a different question and object of other reflections for another paper. Here, we have seen that the colonial past has been invited into today’s Burkinabe courtroom by judges and via the French language.

2. *Wangrin, Tiekoro and Patrick*

There is a considerable amount of historical research discussing the role African clerks played in the installation and administration of colonial rule³¹. They contributed to the colonial project from the middle³², facilitating the installation of French hegemony. What we also have are abundant works of faction³³ such as Amadou Hambâté Bâ’s *L’étrange destin de Wangrin* (1973) or his *Mémoires* (1991, 1994). Hampâté Bâ has

29. R. Dirven, “The use of languages and language policies in Africa”, p. 180.

30. There are some unpublished glossaries of Jula-French-Jula legal vocabulary available from the authors themselves, from research institutions or the university in Ouagadougou.

31. R. Mopoho, “Statut de l’interprète dans l’administration coloniale en Afrique francophone”; E. L. Osborn, “‘Circle of iron’”; B. N. Lawrance, E. L. Osborn, R. L. Roberts, *Intermediaries, interpreters, and clerks*; R. A. Austin, “Colonialism from the Middle”.

32. R. A. Austin, “Colonialism from the Middle”.

33. The term *faction* brings together *fact* and *fiction*. On the classification of Hampâté Bâ’s work *L’étrange destin de Wangrin* as novel or biography, fiction or non-fiction, see J.-M. Moura, “Textural ownership in *L’étrange destin de Wangrin* (*The Fortunes of Wangrin*) by Amadou Hampâté Bâ”. In anthropology the method of transcribing observations or lived experiences long after the actual happening is considered debatable as reliable source of information. That is why I prefer designating the work *Wangrin* as *faction* and not as the “autobiography of a dead man”, as Moura designates it.

repeatedly insisted that his book *Wangrin* was not a work of fiction and that he was only the medium transmitting the life-story of his friend Wangrin who had asked him, Hampâté Bâ, to tell this story after his death³⁴. Actually, quite a number of literary works by African authors describe the lives and jobs of men (yes, only men) hired by the colonial administration: Bernard Dadié's autobiographical novel *Climbié* (1952) or *L'odyssée de Mongou* by Pierre Samy (1977) describe the lives of men working during and for the French colonial administration, while *Le vieux nègre et la médaille* by Ferdinand Oyono (1956) describes the workings of the colonial administrative apparatus, to name just these more famous books.

The man working as interpreter at the criminal court, the *tribunal de grande instance* in Bobo-Dioulasso, lets call him Patrick, has been working at one or the other court in Bobo since 2000. He was born in Bobo in 1973. This makes him the oldest among the five men interpreting during trials in Bobo, both in terms of biological age and in terms of how long he has been working at the court. Patrick went to school in Bobo, but decided to "go look for himself", *aller se chercher* as he calls it, before getting any kind of high school degree. Patrick wanted to earn money, so he started a small business selling cassettes and CDs, *une discothèque*, and, well, animal feed. He was doing ok. His sister-in-law who worked at the ministry of justice in Ouagadougou, thought he could do better, however. She decided to get him "off the streets" and into a job she considered decent. So she organized for him to become the personal driver of the president of the appellate court in Bobo-Dioulasso, judge Bah. Patrick enjoyed working for the president very much; in fact, he insists on telling me that he was treated like a son by the president's family, spending time with them also during vacation. Unfortunately, Bah got very ill and passed away, which motivated Patrick's sister-in-law to become active again on his behalf, this time getting him a job as government employee or public servant, as *fonctionnaire*. Patrick was hired as *agent de liaison* by the appellate court in 2009.

In 2013 the Burkinabe government decided to put into action the law concerning language use in court, which had been ratified in 1999. But recruiting court interpreters was a challenge since the profession as

34. J.-M. Moura, "Textural ownership in *L'étrange destin de Wangrin* (*The Fortunes of Wangrin*) by Amadou Hampâté Bâ".

such does not exist – there are no interpreting studies offered in Burkina Faso teaching African languages or court interpretation. So the ministry of justice had to improvise, looking for the best possible alternative to a professional interpreter. Patrick had been working at the court for some years now, he spoke Jula and French, so when the ministry launched the search, his sister-in-law made sure it was him who got the job. He started interpreting during trials at the *tribunal de grande instance*, while continuing his duties as *agent de liaison*. Patrick translates from French into Jula for defendants. And because most judges speak Jula, he does not always translate defendants' words into French for them. And this is where Patrick resembles the king's linguist more than he does Wangrin or Tiekoro. The *griot*-linguist comes close to expectations asked of Patrick today. Ideally, both transmit the king's or the judge's message without adding anything of their own – or omitting anything. And just like the king of old, the judge today understands the language the interpreter is hired to translate into.

So the king's message was transmitted to the people through the censure of his linguist. Later, being able to communicate with the colonized was one of the preconditions for the imposition of colonial power. "This went beyond the (trivial) fact of verbal exchanges, because in the long run such exchanges depended on a shared communicative praxis providing the common ground on which unilateral claims could be imposed"³⁵. The French occupiers in West Africa soon realized that in order to further their colonial project, they had to be able to reach the local population. For this purpose they needed autochthonous intermediaries who were able to speak, write and read French³⁶. These intermediaries were crucial. They had to not only master the French language, but also legal and cultural categories, which they then had to translate in terms that made sense to Europeans and Africans alike³⁷. This is nicely illustrated by the words of the character of Pierre-Louis, a retired judge and lawyer, who, soliciting Samba Diallo's attention in *L'aventure*

35. J. Fabian, *Language and colonial power*, p. 3.

36. L.-J. Calvet, *Histoire du français en Afrique*, p. 18. See also J. Riesz, *Französisch in Afrika*.

37. B. N. Lawrance, E. L. Osborne, R. L. Roberts, *Intermediaries, interpreters, and clerks*, p. 23.

ambiguë during an unsatisfying walk through Paris, expresses it such that:

J'ai été magistrat et j'ai servi un peu partout, chez vous, pendant vingt ans. La retraite est venue ensuite, à point nommé. Je commençais à avoir assez des emmerdements du système. Alors, je suis descendu du siège pour aller de l'autre côté du barreau. Douze années durant, j'ai défendu mes compatriotes [...] contre l'État et les colons français. De la merde, ces colons... [...] Tous les Noirs devraient étudier le droit des Blancs [...] le droit de tous les colonisateurs, ainsi que leurs langues. Vous devriez étudier la langue française... je veux dire, profondément [...] Car, savez-vous: ils sont là, tout entiers, dans leur droit et leur langue. Leur droit, leur langue, constituent la texture même de leur génie, dans ce qu'il a de plus grand et dans ce qu'il a de plus néfaste, aussi³⁸.

Today, five decades after Pierre-Louis' statements, defendants in court can only participate in their own trials by way of an interpreter. In order to make defendants "belong"³⁹, in order to domesticate them to the courtroom space, defendants need an interpreter. The courtroom space is here understood in the sense that Elijah Anderson (2015) uses the concept of "white space": a place where some people belong and some do not by virtue of certain characteristics. In our case, the characteristic would be the command of a particular language – French.

Is the interpreter purely decorative, then, part of the protocol like the king's *djeli*, translating the judge's message for defendants without adding a meaning of his own? We can also see him as indispensable like his colonial predecessor, translating for the non-French speaking defendants. Or he is there to underline the judge's position as the courtroom participant holding power over proceedings. Because why, exactly, the judge does not simply communicate directly with defendants, avoiding the detour via the interpreter, can be read to mean he insists upon his royal position in the courtroom. And this protocol needs to be strictly adhered to, as the choreography of courtroom proceedings amply shows.

38. Ch. A. Kane, *L'aventure ambiguë*, p. 142-144.

39. E. Anderson, "The white space".

Epilogue in lieu of a conclusion

The ministry of justice announces the next session of criminal court hearings at the *tribunal de grande instance* in Bobo-Dioulasso, Burkina Faso, for next Tuesday. The main prosecutor will bring 21 individual cases to trial on this day, including involuntary homicide, theft, and abuse of confidence, among others. The names of defendants (*prévenus*), victims (*partie civile*) and witnesses (*témoins*) are printed together with the crime on the invitation. The file number has its own space as well, figuring prominently. The invitation is written in French, printed out and stuck to the outside of the gate at the *tribunal de grande instance* for all to see and study. Maintaining asymmetrical conditions is always a question of who has the power to maintain the status quo – and whom these asymmetrical conditions ultimately serve. Judges act like kings or colonizers, deciding that only French can be used in court. Why? It is them, together with their colleagues the prosecutors, who have pursued long-term studies, going to university and the *école nationale de l'administration et de la magistrature* for another year. Their entire education was in French. The law is spoken in French, too, as we have seen. A look at courtroom life in Senegal – also a French West African country, designating only French as official language in its constitution – surprises us with the fact that judges speak Wolof, the language with the most speakers in Senegal. Judges thus communicate directly with defendants, avoiding the detour via an interpreter. This confirms my hypothesis that it is indeed judges in Burkina Faso who interpret article 35 of the constitution to mean that they can use only French in the courtroom; all other languages need interpretation into French. We might thus say that it is judges who send out invitations, allowing the colonial past entry into the courtroom of today. The colonial present is everyday reality in the Burkinabe courtroom⁴⁰.

Natalie TARR
Center for African Studies
University of Basel

40. D. Gregory, *The colonial present*.

BIBLIOGRAPHY

- ADEGBIJA, Efurosibina, "Language attitudes in West Africa", *International J. Soc. Lang.*, 141 (2000), p. 75-100.
- ANDERSON, Elijah, "The white space: race, space, integration, and inclusion?", *Sociology of race and ethnicity*, 1/1 (2015), p. 10-21.
- AUSTIN, Ralph A., "Colonialism from the Middle. African clerks as historical actors and discursive subjects", *History in Africa*, 38 (2011), p. 21-33.
- BANDIA, Paul, "Esquisse d'une histoire de la traduction en Afrique", *Meta*, 503 (2005), p. 957-971.
- CALLON, Michel, "Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay", in *Power, action and belief: a new sociology of knowledge?*, ed. by J. Law, London, Routledge, 1986, p. 196-223.
- CALVET, Louis-Jean, *Histoire du français en Afrique: une langue en copropriété?*, Paris, Éditions Écriture, 2010.
- CANUT, Cécile, *Le spectre identitaire: entre langue et pouvoir au Mali*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.
- DADIÉ, Bernard, *Climbié*, Paris, Seghers, 1952.
- DAVIES, Bronwyn, HARRÉ, Rom, "Positioning: the discursive production of selves", *Journal for the Theory of Social Behavior*, 20/1 (1990), p. 43-63.
- DIALLO, Issa, "Les langues nationales, outils de promotion du français au Burkina Faso", in *Colloque développement durable, leçons et perspectives: actes*, Ouagadougou, Burkina Faso, du 1^{er} au 4 juin 2004, colloque organisé par l'Agence universitaire de la Francophonie et l'Université de Ouagadougou dans le cadre des manifestations du 10^e Sommet de la francophonie, 2007, p. 13-16.
- DIRVEN, René, "The use of languages and language policies in Africa: goals of the LiCCA program", *International J. Soc. Lang.*, 100/101 (1993), p. 179-189.

- FABIAN, Johannes, *Language and colonial power: the appropriation of Swahili in the former Belgian Congo 1880-1938*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- GINIO, Ruth, "Negotiating legal authority in French West Africa: the colonial administration and African assessors, 1903-1918", in *Intermediaries, interpreters, and clerks: African employees in the making of colonial Africa*, ed. by Benjamin N. Lawrance, Emily Lynn Osborn, Richard L. Roberts, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 115-138.
- GREGORY, Derek, *The colonial present*, Maiden/Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*, Paris, Éditions 10/18, 1973.
- , *Amkoullel, l'enfant peul (Mémoires)*, Actes Sud, 1991.
- , *Oui, mon Commandant! (Mémoires II)*, Actes Sud, 1994.
- KANE, Cheikh Amidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Éditions 10/18, 1961.
- KLEIN, Martin, "African participation in colonial rule: the role of clerks, interpreters, and other intermediaries", in *Intermediaries, interpreters, and clerks: African employees in the making of colonial Africa*, ed. by Benjamin N. Lawrance, Emily Lynn Osborn, Richard L. Roberts, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 273-285.
- KOUADIO, Jérémie N'Guessan, "Le français en Côte d'Ivoire: de l'imposition à l'appropriation décomplexée d'une langue exogène", *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 40/41 (2008), en ligne: <<http://dhfles.revues.org/125>>.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.
- LAWRANCE, Benjamin N., OSBORN, Emily Lynn, ROBERTS, Richard L., *Intermediaries, interpreters, and clerks: African employees in the making of colonial Africa*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006.
- LE QUELLEC COTTIER, Christine, "Le romanesque africain sous le signe de la ruse: *L'étrange destin de Wangrin* d'Hampaté Bâ et *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma", *Études de Lettres*, 1 (2008), p. 103-118.
- MAYRHOFER-DEÁK, Marietta, *Sprache macht Schule: Neokoloniale Erfahrungen in Burkina Faso*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2009.

- , *Der imperiale Mensch: die moderne und koloniale Erziehung in Französisch-Westafrika aus soziologischer Perspektive*, Unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien, 2014.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito, “Portée idéologique et fondements politiques de la francophonie (vue d’Afrique)”, *Peuples Noirs, Peuples Africains*, 59-62 (1988), p. 63-84.
- MIKKELSEN, Holly, JOURDENAIS, Renée, *The Routledge handbook of interpreting*, London/New York, Routledge, 2015.
- МОРОХО, Raymond, “Statut de l’interprète dans l’administration coloniale en Afrique francophone”, *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, 46/3 (2001), p. 615-626.
- MOURA, Jean-Marc, “Textural ownership in *L’étrange destin de Wangrin* (The Fortunes of Wangrin) by Amadou Hampâté Bâ”, *Research in African Literatures*, 37/1 (2006), p. 91-99.
- OSBORN, Emily Lynn, “‘Circle of iron’: African colonial employees and the interpretation of colonial rule in French West Africa”, *The Journal of African History*, 44/1 (2003), p. 29-50.
- OYONO, Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Éditions 10/18, 1956.
- RIESZ, János, *Französisch in Afrika: Herrschaft durch Sprache*, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt, 1998.
- SAMY, Pierre, *L’odyssée de Mongou*, Paris, Hatier, 1977.
- TARR, Natalie, “*Le message choisit la langue*”: *language choices and attitudes among university students in Bobo-Dioulasso, Burkina Faso*, Unpublished MA thesis, University of Basel, 2015.

Regards cinématographiques

ICI ET AILLEURS : LES PRODUCTIONS VIDÉOGRAPHIQUES NIGÉRIANES, CULTURES ET TECHNIQUES EN RÉSEAUX

Cet article s'intéresse aux conditions d'émergence et de diffusion, au début des années 1990, d'une réelle industrie de production de films de fiction au Nigéria marquant une rupture avec la production africaine. En utilisant la vidéo plutôt que la pellicule qui impliquait une forte dépendance vis-à-vis de l'Occident, le centre de production prolifère, mêle différentes cultures et formes et s'émancipe peu à peu.

Un cinéma « véritablement africain » ?

L'ethnologue et cinéaste Jean Rouch, rédigeant pour l'UNESCO en 1961 un rapport intitulé *Situation et tendances actuelles du cinéma africain*, reprenait dès sa première page une citation de l'historien du cinéma Georges Sadoul :

65 ans après l'invention du cinéma, en 1960, il n'a pas encore été produit, à ma connaissance, un seul long métrage véritablement africain, je veux dire interprété, photographié, écrit, conçu, monté, etc., par des noirs et parlant bien entendu une langue noire. Ainsi 200 millions se sont donc vu interdire la forme la plus évoluée du plus moderne des arts. Je suis persuadé qu'avant la fin des années 1960, ce scandale ne sera plus qu'un mauvais souvenir de temps révolus¹.

1. G. Sadoul, « Le marché africain », *Afrique action* (Tunis), 1961 ; cité par J. Rouch, *Situation et tendances actuelles du cinéma africain*, p. 1 sq.

Bien sûr, des films avaient été tournés en Afrique, parfois pour un public africain ; mais ils relevaient de la production coloniale, films de propagande ou d'éducation, conçus selon les stéréotypes occidentaux, et dirigés par des cadres issus des administrations européennes. Ces films parlaient les langues des colonisateurs, de toutes les manières possibles : d'abord parce qu'on n'y entendait que le français ou l'anglais ; ensuite, parce que la forme des films y était adaptée à ce que les colons pensaient que les Africains pourraient voir, comprendre, ou apprécier². Après quelques tentatives au milieu des années 1950, ce sont effectivement les années 1960 qui virent émerger quelque chose comme le cinéma « véritablement africain » décrit par Georges Sadoul – notamment avec *Mandabi*, tourné en wolof par Sembène Ousmane en 1968, et *Cabascabo*, réalisé la même année en zarma par Oumarou Ganda. Mais ces deux films sont encore des coproductions françaises. En fait, l'immense majorité du cinéma africain qui suivit ce que certains nommèrent les « indépendances nominales »³ fut partiellement ou totalement financé par l'Occident, qui fournissait de plus l'infrastructure technique manquante. Un pays aussi important à tous points de vue que le Nigéria par exemple, le plus peuplé d'Afrique et ancienne colonie britannique qui bénéficia d'un boom pétrolier dans les années 1970, ne disposa jamais de laboratoire de développement photochimique. Jusque dans les années 1980, alors que le cinéma ne se produisait que sur pellicule, « [t]oute la post-production était faite à l'étranger, le plus souvent à Londres, car il n'y avait pas d'installations au Nigéria, et les coûts de post-production (surtout le développement de la pellicule) écrasaient rapidement toutes les autres lignes budgétaires du film »⁴. Même donc lorsque le cinéma africain a commencé d'exister réellement, il n'a jamais véritablement acquis une complète indépendance. Il est resté rattaché aux réseaux techniques et économiques occidentaux. Cela a impliqué en retour une autre dépendance, vis-à-vis des circuits occidentaux de légitimation culturelle et artistique.

Car bien sûr, parallèlement, les Africains voyaient des films. Les salles de cinéma n'ont jamais été très nombreuses, en proportion de la densité

2. Sur ces aspects, voir L. Grievson, C. MacCabe (eds), *Empire and film*.

3. Voir par exemple F. Kodjo, « Les cinéastes africains face à l'avenir du cinéma en Afrique », p. 607.

4. J. L. Miller, *Nollywood Central*, p. 12.

européenne, et elles n'ont jamais pénétré le milieu rural. Mais les grandes métropoles africaines ont toutes vu s'en construire quelques-unes, et selon les pays, les campagnes pouvaient également voir circuler des unités mobiles de projection, dont les structures se sont parfois maintenues après la période coloniale. Ainsi que le résumait Brian Larkin pour le cas nigérian :

Spécialistes et historiens du cinéma ont eu tendance à traiter le cinéma ambulancier comme s'il était borné historiquement, commençant dans les années 1930 et se terminant autour de la période de l'indépendance [...]. Après l'indépendance, les unités de cinéma mobile ont été maintenues par l'État indépendant et connurent même une importante expansion. Toujours largement centrés sur le film éducatif, promouvant l'État (maintenant postcolonial), les *majigi* du nord du Nigéria se maintinrent jusqu'à l'émergence de la télévision⁵.

Ces unités mobiles ont donc diffusé le cinéma un peu partout ; elles sont toutefois restées en dehors des circuits commerciaux : elles ne montraient pas de films de fiction et de divertissement, et les séances n'étaient pas payantes. Les salles urbaines commerciales, quant à elles, ont développé une politique de programmation pragmatique fondée sur l'optimisation de la rentabilité : à part quelques cas exceptionnels – notamment l'Égypte, qui a connu une réelle industrie du cinéma florissante et circulant aussi bien à l'étranger que dans le pays même –, les distributeurs africains ne montraient que des films provenant des grands centres mondiaux de production – principalement Hollywood, Mumbai, voire Hong-Kong et quelques autres –, dont les copies après l'exploitation dans les pays occidentaux étaient bradées pour une seconde vie dans les pays du Sud. Les locations se trouvaient ainsi très bon marché, et l'aura culturelle de ces films leur assurait la rentabilité. Mais donc, les Africains ne voyaient pas de films africains – et l'absence de réseau de distribution local rendait à peu près vain l'espoir de construire un secteur cinématographique africain qui pût à terme devenir économiquement viable et indépendant. Dépendant des investissements occidentaux, les films produits en Afrique circulaient plutôt dans les festivals européens et américains, trouvant là la seule possibilité de légitimation qui permettrait aux

5. B. Larkin, *Signal and noise*, p. 119.

cinéastes de poursuivre leur œuvre, et à leurs pays d'origine d'acquérir une visibilité sur le plan international.

Le cinéma africain est donc le lieu d'une profonde disjonction. S'il y a de nombreuses manières de devoir considérer qu'il y a non pas un, mais des cinémas africains – comme d'un autre point de vue, l'importance de la problématique panafricaine dans sa construction pourrait justifier le singulier –, la première consiste à distinguer radicalement le cinéma fait par les Africains, du cinéma vu par les Africains. Dans ce domaine, les études sur la production et celles sur la réception sont complètement indépendantes : leurs objets sont restés hermétiquement disjoints, ainsi que leurs enjeux esthétiques, culturels et sociotechniques. Le cinéma de production africaine, depuis les années 1960, s'est pensé et a été massivement reçu dans le cadre anti-impérialiste, anticolonial, des constructions et revendications culturelles nationales ou panafricaines. Ainsi que l'écrivit Jonathan Haynes :

[L]e paradigme qui a gouverné les études sur le cinéma africain [...] a été formé – comme le cinéma africain l'a été lui-même – par le moment historique de la décolonisation et ses idéologies jumelles du nationalisme culturel et d'une révolution sociale plus ou moins de gauche⁶.

Mais la réception quant à elle fut l'un des lieux essentiels de la diffusion continuée des modèles culturels du Nord.

Une rupture : Nollywood, réseaux culturels

Or ces dernières années, cette situation s'est transformée. Dans le premier tiers des années 1990 a en effet émergé une réelle industrie de production de films de fiction en plein cœur de l'Afrique subsaharienne, à Lagos, Nigéria. Une industrie non seulement viable et autonome, mais dont le développement fut massif, et dont le rayonnement dépassa vite le strict cadre local, linguistique, ou national, pour gagner toute l'Afrique, ainsi que le continent sud-américain, et épouser la circulation des diasporas africaines partout dans le monde. Ceci eut lieu sans aucun soutien financier, structurel, technique ou culturel du Nord, ni d'ailleurs des

6. J. Haynes, « Introduction », p. 7.

instances politiques locales. C'est ainsi que le sondage de l'UNESCO de 2006 a reconnu le Nigéria second producteur de longs métrages de fiction au monde avec 872 films réalisés sur l'année, soit un peu moins que l'Inde – « Bollywood », l'industrie basée à Mumbai, ayant produit 1091 films cette année-là –, et presque deux fois plus que les États-Unis, qui produisirent 485 longs métrages⁷. Comment un tel renversement est-il possible ?

Si le phénomène nigérian se révèle toujours plus difficile à circonscrire et à documenter, les histoires s'accordent étonnamment sur son point de départ. En 1992, Kenneth Nnebue, revendeur spécialisé en équipement électronique d'occasion et en cassettes VHS vierges, produisit un film pour quelques centaines de dollars, qu'il fit réaliser et distribua directement en vidéo, *Living in Bondage*. Il connut un succès phénoménal et immédiat : selon Olivier Barlet, « les chiffres varient de 200'000 à 750'000 cassettes vendues »⁸ ; et ainsi que le résume Jonathan Haynes :

Living in Bondage 1 a fait immédiatement sensation lorsqu'il est sorti à la fin de 1992, sa réputation se répandant comme une traînée de poudre et uniquement par le bouche à oreille – il n'y avait ni publicité, ni annonces, ni sortie en grande pompe⁹.

Immédiatement, le succès fit de nombreux émules. Toujours selon Barlet :

Dès 1994, la commission de censure recensait 177 films. Les vendeurs de magnétoscopes du quartier Idumota du marché central de Lagos ayant le matériel nécessaire pour les dupliquer, ils ont fait fortune en les distribuant¹⁰.

En cette année 1994, un autre pas fut franchi : Nnebue produisit *Glamour Girls*, premier film vidéo nigérian en langue anglaise. Cette décision ouvrit la circulation des films à une tout autre échelle que les productions précédentes, tournées en igbo.

7. « Nigeria surpasses Hollywood as world's second largest film producer », UN News Centre, 5 mai 2009, <<http://www.un.org/apps/news/story.asp?NewsID=30707>>.

8. O. Barlet, *Les cinémas d'Afrique des années 2000*, p. 359.

9. J. Haynes, *Nollywood*, p. 28.

10. O. Barlet, *Les cinémas d'Afrique des années 2000*, p. 359.

L'industrie connut donc une croissance massive. Les chiffres sont difficiles à établir avec certitude, mais comme le montre le sondage de l'UNESCO de 2006, ils sont en tout état de cause phénoménaux. Selon Pierre Barrot en 2005, « [o]n estime que la "video industry" emploie au total entre 250'000 et 300'000 personnes [au Nigéria], la plupart intervenant dans la commercialisation des vidéos et non dans leur production »¹¹. Olivier Barlet rapportait en 2012 que « le nombre de longs métrages de fiction enregistrés au bureau de censure a dépassé le cap du millier en 2004 pour atteindre 1711 en 2006 et 1770 en 2008 (on compte au maximum une trentaine de documentaires par an), sachant que de nombreux films ne lui sont pas présentés », l'ensemble formant une « industrie qui affirme valoir plus de 600 millions de dollars en 2010 »¹². Elle l'affirme, mais s'il est difficile de le vérifier exactement, c'est parce que ses formidables réseaux, qui permettent la fabrication et la distribution de ces films depuis Lagos jusque partout dans le monde, fonctionnent presque intégralement en dehors de l'économie formelle¹³ – ce qui a pu empêcher, au moins jusqu'à la parution en 2009 du sondage de l'UNESCO, la perception de son existence même.

Le succès est en tout cas incontestable, et peut se mesurer à deux niveaux. Au plan économique d'abord, l'industrie vidéographique de Lagos a fait modèle, et l'Afrique subsaharienne surtout a vu se développer des tentatives similaires. À Kano, dans ce nord du Nigéria de culture musulmane et soumis à la charia, une production vidéo s'est construite sur des bases un peu différentes, plus proches des comédies musicales produites à Mumbai, mieux adaptées aux critères moraux de la culture haoussa. À Accra, dans le Ghana voisin, peu après l'émergence du « Nollywood » nigérian est née « Ghollywood »¹⁴. Plus tard, Dar es Salaam, en Tanzanie, a vu naître « Bongowood », et Nairobi, Kenya, « Riverwood »¹⁵, deux des plus importantes dérivations de l'original – mais le Burkina Faso, l'Ouganda, la République démocratique du

11. P. Barrot (éd.), *Nollywood*, p. 45.

12. O. Barlet, *Les cinémas d'Afrique des années 2000*, p. 361 et 363.

13. R. Lobato, « Nollywood at large ».

14. Sur le cas ghanéen, voir notamment B. Meyer, « Ghanaian popular video movies between state film policies and Nollywood ».

15. Décrite par O. Barlet comme « production spontanée de vidéos tournées dans les langues locales dont les marchands se trouvent regroupés à River Road à Nairobi » (*Les cinémas d'Afrique des années 2000*, p. 366).

Congo, l'Éthiopie, en connaissent tous des versions de plus ou moins grande envergure¹⁶. Cette exportation du modèle nigérian s'opère sur l'ensemble de la structure techno-économique : méthodes et moyens de tournage, réseaux de distribution, etc. Certaines thématiques, certains choix formels circulent également, mais se trouvent chaque fois réadaptés aux cultures et enjeux locaux.

Cette dimension culturelle constitue le second niveau auquel se mesure le poids de Nollywood. Statistiques et témoignages sont sans appel : la production vidéographique nigériane a influencé massivement non seulement les fictions produites dans le pays et sur le continent, mais également les cultures de manière plus générale. Ainsi, Ibbo Daddy Abdoulaye racontait qu'au Niger :

Les moindres faits et gestes des vedettes de ces films populaires sont souvent plus connus que certaines questions d'intérêt national, notamment grâce aux posters qui tapissent les murs et surtout aux magazines en langue haoussa comme *Fina Fina* ou *Dunyar Fim*, au point que des esprits malins, flairant le filon, se sont lancés dans l'imitation de ces derniers et miment leurs paroles et leurs actes lors de certaines cérémonies comme baptêmes et mariages contre monnaie sonnante et trébuchante¹⁷.

Tunde Oladunjoye rapportait quant à lui en 2005 des propos de Don Pedro Obaseki :

Les films sont, aujourd'hui, le meilleur moyen de promotion du Nigéria. J'étais au Libéria il y a deux ans pour une interview avec certains chefs de la rébellion. On m'a emmené au Nord du pays, dans un coin perdu. En plein cœur de la brousse, ils ont sorti un magnétoscope et un téléviseur et – incroyable mais vrai ! – les rebelles se passaient des films nigériens¹⁸.

Ailleurs encore, la présence de ces films est remarquée pour ses répercussions notables dans l'ensemble de la culture nationale, ainsi que le note Ogova Ondego :

16. J. L. Miller, *Nollywood Central*, p. 86, et travail de master en cours de Sarah Imsand, UNIL.

17. I. D. Abdoulaye, « Niger : les films nigériens au “banc des amoureux” », p. 103.

18. T. Oladunjoye, « Un train en marche », dans P. Barrot (éd.), *Nollywood*, p. 72.

Les Kenyans s'inspirent également de la mode vestimentaire nigériane. [...] Certaines personnes adoptent les noms de personnages – «Awilo Sharp Sharp» et «Aki na Ukwa» – vus dans des films nigériens. Ces films cultivent la fierté d'être Africain chez les spectateurs kenyans. Ils valorisent le fait de s'habiller à l'africaine et défendent certains critères de beauté locaux, en particulier le goût pour les grosses femmes¹⁹.

Enfin, cette pénétration dépasse les limites géographiques du continent, puisque jusqu'à Sainte-Lucie (Antilles), «les films vidéo nigériens et ceux de l'industrie ghanéenne voisine sont de loin les DVD piratés les plus vendus dans ces boutiques de trottoir d'une ville où presque tous les médias sont des copies illégales de leurs originaux»²⁰.

Ces témoignages, dans leur diversité, donnent la mesure d'un phénomène ; mais il s'agit d'en souligner également la nouveauté assez profonde, qui explique également son ampleur. Ainsi que le résumait le producteur Teco Benson : «Pour la première fois, nos films ne sont pas tournés dans une perspective européenne mais disent la vérité africaine»²¹. Si leur rapport avec une «vérité africaine» est complexe et discuté²², il n'en reste pas moins la justesse et l'importance du constat de cette «première fois». Pour la première fois, des films sont produits sur le continent africain, par des équipes de production et de réalisation entièrement africaines, sans aucune intervention financière ou artistique provenant du Nord. De manière plus cruciale encore peut-être, ces films ont été pensés, fabriqués et diffusés massivement sans jamais passer par les circuits de légitimation culturels occidentaux (festivals, distribution en salles en Europe ou aux États-Unis). C'est la première fois. Nollywood pourrait bien représenter la véritable matérialisation inaugurale de ce «cinéma véritablement africain» que Sadoul appelait de ses vœux – même si bien sûr, cet énoncé, qui renvoie à une industrie dans son ensemble, pourrait être perçu comme une négation du long, acharné et somptueux travail des cinéastes qui ont réfléchi formellement et institutionnellement aux moyens de donner vie à un cinéma authentiquement africain, et qui y ont largement réussi, même sans toujours atteindre à

19. O. Ondego, «Le Kenya sous dépendance», dans P. Barrot (éd.), *Nollywood*, p. 120.

20. O. Okome, «Nollywood and its critics», p. 30.

21. Propos rapportés par O. Barlet, *Les cinémas d'Afrique des années 2000*, p. 363.

22. Voir notamment O. Okome, «Nollywood and its critics».

l'autonomie complète dont ils rêvaient. C'est à eux d'abord qu'est incombée la tâche de lutter contre les schémas occidentaux sans pouvoir les ignorer complètement, mais aussi de se demander en quoi pouvait concrètement consister une esthétique cinématographique africaine.

On peut bien sûr se demander d'ailleurs ce que signifie exactement ce « véritablement africain ». Cette question se pose de manière générale – pour reprendre l'argument bien connu : de qui dirait-on ici qu'il fait un cinéma « véritablement européen » ? –, mais plus encore peut-être dans le cas de Nollywood, dont les films ne renvoient qu'exceptionnellement aux thématiques de l'africanité, du (post-)colonialisme, etc. De fait, ces œuvres trouvent leurs origines à la fois dans des formes africaines, locales – de plus ou moins longue lignée – et dans des ensembles esthétiques transnationaux. L'une des sources les plus importantes, dont la filiation peut apparaître à maints égards comme la plus directe, est le théâtre itinérant populaire yoruba. Cette tradition, établie depuis les années 1940 sur la base d'une synthèse de diverses formes plus anciennes, mobilise religion, musique, arts oratoires, etc., et connut un succès grandissant. Dans les années 1960-1970, une centaine de troupes sillonnait toute la zone linguistique yoruba²³. Des films furent réalisés en pellicule, puis on enregistra des performances en vidéo, qui étaient projetées dans les villages accompagnées des acteurs de la troupe. Mais Nollywood s'alimente également massivement à des sources culturelles extérieures, formes circulant par de vastes réseaux mondiaux de production massive et de réappropriations, créolisations, reprises, copies et réinventions. Il s'agit notamment du mélodrame, dans sa version hollywoodienne classique, ainsi que de ses dérivations en *soap operas*, qui peuvent être étasuniennes, mais aussi – voire surtout – latino-américaines. La télévision nigérienne – comme nombre de ses consœurs africaines – montrait effectivement abondamment ces feuilletons télévisuels mexicains ou brésiliens littéralement interminables²⁴ – à l'image du célèbre *Los ricos también lloran* importé du Mexique. L'impact de ces formes est massif partout dans le monde, et Nollywood y a puisé certains aspects de ses intrigues, de ses principes de montage, de son goût pour la stylisation du jeu des acteurs – qui vient aussi du théâtre yoruba –, et de son attirance pour les formats

23. K. Barber, *The generation of plays*.

24. Voir notamment I. D. Abdoulaye, « Niger : les films nigériens au “banc des amoureux” », p. 72 et 103.

longs – sans commune mesure avec un *soap opera*, les films nollywoodiens tendent tout de même à se jouer en deux parties de trois heures, loin de la norme étasunienne traditionnelle des nonante minutes.

Malgré cette hybridité profonde travaillée par des réseaux culturels interagissant à des échelles radicalement différentes, il y a tout de même dans ces films une dimension africaine pleinement perçue comme telle, qui renvoie à certaines spécificités, goûts, valeurs, problèmes – elle s'entend notamment aux remarques d'Ogova Ondego sur leur influence au Kenya. Le succès de Nollywood, en lui-même autant que par les œuvres produites, participe d'une valorisation de certaines formes de la culture africaine contemporaine, qui ne sont pas rattachées aux arts ethniques ou traditionnels. Elles relèvent plutôt de ce que l'on pourrait appeler avec Karin Barber les « arts populaires »²⁵ – dont Haynes a pu faire l'hypothèse qu'ils constituaient le meilleur modèle pour comprendre les formes et enjeux de la production nollywoodienne²⁶.

Ce succès – financier et culturel – n'implique pourtant pas une simple légitimation de ces formes. Nollywood est resté un objet problématique, au Nigéria comme ailleurs. Onookome Okome a présenté en 2010 les motifs principaux de la réticence de l'intelligentsia nigériane à l'égard de la production vidéographique nationale²⁷, qui repose sur des réserves de plusieurs types. Le premier problème concerne l'image du Nigéria telle qu'elle est construite par Nollywood et diffusée à l'étranger : la sorcellerie notamment tient une place de choix dans les intrigues, l'appétit de richesse y apparaît parfois comme l'unique motivation, etc. Ogova Ondego écrivait ainsi :

On attribue aux vidéos nigérianes plusieurs conséquences sur le Kenya. On dit que le thème de la sorcellerie influence les Kenyans dans le sens du « retour en arrière » et de l'« immoralité »²⁸.

Cet effet, pour l'élite cultivée, s'accroît d'un constat de faiblesse technique et esthétique des films, qui sont réalisés en très peu de temps et avec un budget souvent dérisoire, et accusés d'être eux-mêmes conçus

25. K. Barber, « Popular arts in Africa ».

26. Voir notamment J. Haynes, *Nollywood*, p. 5.

27. O. Okome, « Nollywood and its critics ».

28. O. Ondego, « Le Kenya sous dépendance », dans P. Barrot (éd.), *Nollywood*, p. 119.

dans l'unique but d'enrichir leurs fabricants. Il s'agit bien sûr de maintenir les questions techniques et esthétiques sur deux plans nettement distincts ; mais en l'occurrence, l'intrication des deux est liée aux circonstances précises qui caractérisent depuis ses commencements le phénomène nollywoodien.

La vidéo : nouveaux réseaux techniques

C'est donc au début des années 1990 qu'a émergé cette industrie. Le Nigéria n'avait alors jamais réussi à construire quelque chose comme une cinématographie, même à l'échelle restreinte qui fut celle d'autres pays du continent ; mais la mise en place au milieu des années 1980 du Structural Adjustment Program – qui impliqua notamment une dévaluation spectaculaire du naira – acheva les velléités de réalisation cinématographique qui avaient pu subsister chez quelques acharnés :

Tout ce qui impliquait une monnaie forte se trouvait soudain hors de portée du budget de n'importe quel cinéaste, notamment l'importation de pellicule et le voyage à Londres pour le traitement des images et la post-production, rien de tout cela ne pouvant se faire au Nigéria²⁹.

Jusqu'alors en effet, le tournage d'une fiction s'envisageait sur pellicule, 35 ou 16 mm, ce qui implique d'abord des équipes plus ou moins nombreuses et expertes, mais aussi un réseau ou un ensemble technique complexe³⁰. Les machines qui structurent ce réseau, caméra et enregistreur notamment, coûtent passablement cher, sans doute ; mais pour le Nigéria – comme pour l'ensemble des pays africains – cet aspect était relativement plus facile à gérer que l'approvisionnement en pellicule et surtout les opérations chimiques de développement du négatif et tirage des copies positives, opérations qui nécessitent des laboratoires dont le pays ne dispose pas, et appellent donc le transport des bobines de film jusqu'en Europe. Tout cela générait des surcoûts en livres sterling, outre une importante complexité organisationnelle. Parallèlement, la situation politique difficile du Nigéria engendrait en même temps une très grande

29. J. Haynes, *Nollywood*, p. 6.

30. J'entends ces notions au sens de Gilbert Simondon (*Sur la technique*).

insécurité, qui entraîna la fermeture de la quasi-intégralité des salles de cinéma...

C'est dans cette situation de blocage qu'intervint la décision prise par Kenneth Nnebue et ses collaborateurs, notamment Okechukwu Ogunjiofor, de tourner un film de fiction non pas sur pellicule argentique, mais en vidéo – plus précisément en Super VHS ou S-VHS, format vidéo introduit en 1987 par la compagnie japonaise Victor. L'enregistrement des images et des sons sur bande magnétique était extraordinairement moins coûteux que la réalisation de films sur pellicule argentique, et offrait en outre une relative autonomie technique. Aucun laboratoire, aucun traitement chimique complexe n'était plus nécessaire; le montage s'opérait à l'aide d'un magnétoscope supplémentaire, tout à fait abordable. Il était donc aisé de produire ensuite des copies sur cassettes VHS de l'original, lisibles par n'importe quel magnétoscope de salon. Ceux-ci étaient déjà notablement présents au Nigéria parmi les classes moyennes; en retour, le succès des films garantirait une diffusion de beaucoup plus grande ampleur de ces lecteurs-enregistreurs³¹. L'arrivée des images directement dans l'espace privé permettait d'éviter les salles de cinéma, dangereuses et de mauvaise réputation. Des conditions collectives de réception se reconstruisirent à partir de ce contexte familial de visionnement, pour inclure autour de téléviseurs des voisinages plus ou moins distants, dans des « video parlors » de plus ou moins grande capacité³².

Le basculement de la pellicule argentique à la vidéo ne permettait donc pas seulement une réduction massive des coûts de fabrication, qui seule rendait possible la réalisation de films dans le contexte économique du lieu et du moment. Il engendrait également une transformation radicale du réseau technique de production, et du mode de circulation des films dans la société. Du côté de la réalisation, c'est d'abord un changement d'échelle du réseau qui fut crucial: au lieu de devoir, avec la pellicule, mobiliser de manière permanente un circuit transnational complexe de déplacement d'objets, de compétences et d'argent, la vidéo permettait – une fois l'achat initial du matériel effectué, pour lequel Nnebue a dû se déplacer exprès au Japon³³ – de fonctionner de manière

31. J. Haynes, *Nollywood*, p. 11.

32. Cf. M. Şaul, R. A. Austen (eds), *Viewing African cinema in the twenty-first century*.

33. J. Haynes, *Nollywood*, p. 31.

quasi autonome sur la base d'un réseau technique minimal disponible au niveau le plus local. Tournage, montage, duplication des cassettes VHS ou plus tard des VCD³⁴, l'ensemble des opérations depuis l'idée initiale jusqu'à la mise à disposition des copies finales et au visionnement peuvent être réalisés dans un rayon très restreint, dans la périphérie de Lagos, de Kano ou d'Accra, ne demandant qu'une infrastructure légère. Le seul indispensable prérequis est le courant électrique, ce qui au Nigéria n'est pas une évidence³⁵; il s'agit donc de disposer de groupes électrogènes pour pallier toute coupure malvenue. D'autres problèmes peuvent bien sûr se poser; notamment, le matériel vidéo est plus fragile que le matériel de tournage sur pellicule, moins bien adapté au climat africain, et demande pour la maintenance et la réparation des compétences plus spécifiques a priori – même si des bricolages ponctuels sont parfois possibles. En outre, l'Afrique n'est pas intégrée – à cette époque en tout cas – aux réseaux de distribution de pièces de rechange, ce qui peut rendre une machine complètement inutilisable pendant une assez longue durée. Faute de pouvoir peser sur la forme de ces réseaux industriels transnationaux hiérarchisés selon la priorité des marchés, il s'agit donc de se maintenir dans une gamme d'équipement aussi peu onéreux que possible, de manière à pouvoir au besoin simplement remplacer une machine défectueuse.

La diffusion des copies aurait pu être compliquée à réaliser, puisqu'il s'agissait de distribuer sur une zone géographique aussi large que possible des objets physiques, cassettes ou disques. Mais Brian Larkin ou Ramon Lobato ont montré que le succès immédiat de *Living in Bondage* et de la production vidéo des années suivantes a été possible parce que les cassettes VHS ont emprunté les circuits de commerce informel qui étaient déjà en place et avaient éprouvé et démontré leur efficacité – y circulaient d'autres productions médiatiques, par exemple les cassettes audio portant des enregistrements souvent piratés de musique locale ou occidentale, discours ou sermons, les cassettes VHS portant des copies

34. Le VCD (Video CD) est la forme dominante de support vidéo numérique en Asie, en Afrique, et dans l'ensemble des pays non occidentaux, où le DVD n'occupe qu'une place restreinte. Présentant une image de 352 x 288 pixels (au format PAL), sa résolution équivaut environ au quart d'une image télévisée classique. Il a l'avantage du faible coût, et ne permet pas le cryptage des images ou la protection contre la copie.

35. C'est sur les légendaires problèmes électriques du pays que J. Haynes ouvre *Nollywood*, p. xv.

illégal de films occidentaux, etc. Ces circuits étaient entretenus par les vendeurs de matériel électronique, tel Kenneth Nnebue, afin de soutenir le commerce des lecteurs de ces médias. Si Nollywood a ensuite régulièrement tenté de lutter contre le piratage, son incapacité à éradiquer le phénomène est liée au fait qu'elle repose profondément sur une « infrastructure de piraterie »³⁶. Ainsi que l'a écrit Brian Larkin :

L'industrie nouvelle a inauguré de nouveaux genres cinématographiques et engendré un mode de reproduction et de distribution entièrement original, qui utilise les capitaux, l'équipement, le personnel et les réseaux de distribution des médias pirates. Ces vidéos nigérianes sont une forme médiatique légale qui ne pourrait pas exister sans l'infrastructure créée par son double illégal, les médias pirates³⁷.

Cette infrastructure préexistant et s'auto-engendrant à mesure de son expansion, les copies pirates des vidéos réalisées par les vendeurs à la sauvette minant et à la fois soutenant le réseau, la distribution put s'étendre géographiquement à partir de pôles restreints jusqu'à couvrir et dépasser le continent, sans qu'aucun investissement spécifique fût nécessaire.

Le passage de la pellicule argentique à la bande magnétique a ainsi provoqué une complète refonte des réseaux sociotechniques de fabrication et de circulation des productions médiatiques, ainsi que des modes de leur inscription dans le milieu social. Ces réseaux organisent chaque fois une géographie spécifique, mettant en jeu des hiérarchies entre pôles et périphéries, pondérées de coefficients plus ou moins importants de centralisation. La production est ainsi passée d'un système argentique transnational à géographie très vaste, à un système magnétique hyper localisé, non seulement au niveau national, mais même au niveau du centre urbain. La diffusion quant à elle a basculé d'un réseau formel à organisation centralisée, focalisé sur un nombre limité de points importants à la répartition calculée sur le territoire – les salles de cinéma – à un réseau informel décentralisé, initié dans le centre urbain de production (Lagos par exemple), mais démultiplié par des interventions locales disséminées, dont ni le nombre ni l'activité ne peuvent être entièrement contrôlés.

36. B. Larkin, « Degraded images, distorted sounds ».

37. *Ibid.*, p. 290.

Cet agencement inédit est ce qui a permis la réalisation des vidéos nollywoodiennes, l'émergence d'une industrie de production relativement stable et prospère, et l'impact culturel massif de ces œuvres. Il s'est aussi constitué en modèle éventuellement exportable³⁸, voire transférable sur d'autres secteurs d'activités, exemple d'une réussite locale totalement dénuée de lien concret ou symbolique aux anciennes puissances coloniales, fondée uniquement sur les pratiques et fonctionnements africains.

La vidéo : enjeux esthétiques

Du point de vue qui nous occupe toutefois, ce réseau de réseaux techniques, sociaux et culturels, ce système complexe et extrêmement spécifique de production – et de diffusion – se matérialise du point de vue esthétique dans les œuvres mêmes.

C'est peut-être avec la vidéo analogique des années 1990 que cette dimension est la plus frappante. Comme je l'ai signalé déjà, ces films étaient tournés sur le matériel vidéo le moins onéreux possible, avec un format – le VHS ou le S-VHS, un petit peu « supérieur »³⁹ – destiné à l'amateur grand public, le plus basique de tous les formats vidéo de l'époque, destiné à l'enregistrement d'émissions de télévision et au film de famille, un format qu'aucun professionnel européen n'aurait accepté d'utiliser dans le cadre de ses activités – sinon éventuellement pour garder un souvenir des vacances familiales⁴⁰. Ce format produisait des images d'une assez faible résolution, et disposant d'une palette de couleurs limitée – ce qui dans un contexte africain est problématique. D'autre part, dans les systèmes analogiques, la duplication entraîne toujours une dégradation : des distorsions apparaissent dans la bande sonore, et des artefacts dans l'image : lignes manquantes, pertes de synchronisation du flux, diminution de netteté des contours... L'importance de la piraterie dans le système de distribution implique que l'on peut avoir affaire à une copie non pas issue directement de l'original, mais de deuxième,

38. O. Barlet, « Le modèle nigérian de la vidéo domestique est-il exportable ? ».

39. Cet adjectif ne renvoie pas ici à une « qualité » visuelle de l'image, mais à la capacité technique de stockage d'information. Ces deux aspects ne doivent bien sûr pas être confondus. Je me permets de renvoyer ici à B. Turquety, *Inventer le cinéma*, p. 16.

40. Le VHS est par ailleurs alors le format de lecture le plus largement répandu partout dans le monde, dominant massivement le marché de la vidéo domestique.

troisième, quatrième génération... En outre, dans ce type d'organisation, l'opération de sous-titrage nécessite dès l'origine une génération supplémentaire de reproduction de l'image, et donc une dégradation. Or bien sûr, la multiplicité des dialectes même à l'intérieur du Nigéria, voire des accents au sein de l'anglais, donne au sous-titrage une place considérable : *Living in Bondage* était en igbo, langue devenue minoritaire dans la production nollywoodienne, au profit du yoruba et de l'anglais – mais un anglais requérant parfois le sous-titrage pour la circulation internationale. Ceci étant dit, les solutions à la tension entre le caractère local de la production nigériane et la circulation transnationale des films ne sont pas toujours techniques ; elles passent parfois par une réappropriation locale des œuvres. Comme le décrit Ogova Ondego :

Les personnages nigériens ont beau parler un anglais difficile à saisir, ce n'est pas un obstacle pour beaucoup de Kenyans, qui se chargent de traduire les dialogues en swahili, en kikuyu ou en anglais, pendant les diffusions dans les vidéo-clubs ou des salles de fortune. Ces commentateurs expliquent ce qui se passe, au fur et à mesure de la projection⁴¹.

Le rendu déjà très singulier de la VHS est donc transformé encore par la multiplication des copies, pour donner finalement à l'ensemble de la production nollywoodienne de ces années analogiques une cohérence visuelle spécifique, celle des « images dégradées et sons déformés », jeu du signal et du bruit qui fonde, pour l'anthropologue Brian Larkin, ce qui s'élabore finalement en une esthétique propre⁴².

Mais tourner en vidéo a d'autres implications encore. Filmer en Afrique pose des problèmes particuliers pour plusieurs raisons, mais notamment à cause du fait que le matériel – d'origine européenne, étasunienne ou japonaise – n'est pas pensé pour être vendu dans ces pays, et donc pas conçu pour être utilisé dans les conditions qui leur sont propres. Par exemple, la VHS ne dispose que d'une latitude d'exposition extrêmement réduite. Il lui est impossible de reproduire correctement, dans la même image, une zone très claire et une zone très sombre : soit l'une sera « brûlée » – uniformément blanche, sans aucun détail visible –, soit l'autre sera « bouchée » – uniformément noire – soit les deux à la

41. O. Ondego, « Le Kenya sous dépendance », dans P. Barrot (éd.), *Nollywood*, p. 119.

42. Voir B. Larkin, « Degraded images, distorted sounds » et *Signal and noise*.

fois si l'écart est un peu important. Excessivement surexposée, la zone blanche pourra même irradier le reste de l'image, les couleurs seront faussées, etc. Cette réaction est bien sûr difficile à rendre compatible avec l'éclatante lumière africaine, les surfaces claires des sols et murs illuminés faisant un contraste beaucoup trop fort avec les ombres profondes. Il est par exemple impensable, dans ces conditions, de tourner une scène d'intérieur avec une fenêtre ouverte : on ne pourrait pas intégrer dans une même image vidéo de tels contrastes. C'est une contrainte majeure. Les intérieurs de *Living in Bondage* sont ainsi tous aveugles, les fenêtres absentes ou bouchées de rideaux, donnant au film dans son ensemble une tonalité nocturne presque étrange, accentuant la sensation de fermeture qui cerne le personnage principal.

Le passage à la vidéo numérique a un peu changé la donne. Ces caméras récentes, même destinées aux amateurs, ont une latitude limitée certes, mais plus importante tout de même que les VHS des années 1990. On peut tourner en extérieurs, et en intérieurs en lumière naturelle – avec certaines précautions. Il reste difficile de jouer avec les ombres de manière aussi souple qu'avec les caméras professionnelles haut de gamme du cinéma occidental, ou avec de la pellicule. Reste aussi que les budgets et les pratiques nollywoodiennes continuent majoritairement d'exclure l'étalonnage et le mixage, ces opérations techniques d'homogénéisation sur l'ensemble d'un film des rendus visuel et sonore. Les films laissent donc entendre, d'une séquence à l'autre, de grandes variations dans la présence et le timbre des voix, ainsi que dans le rendu des tons des peaux, des contrastes et des palettes colorées. Cela aussi participe de leur esthétique propre – une chance donnée à la reprise de la critique de l'idéologie occidentale de la continuité, entamée par la modernité depuis Pound ou Brecht et reprise ici peut-être, quoique sur d'autres bases et avec d'autres moyens.

Nollywood a donc provoqué, dans le paysage mondial des images animées, une profonde reconfiguration des réseaux culturels et techniques. Son importance tient à n'avoir pas seulement réorienté la circulation des objets entre des pôles préexistants ; mais au-delà, à transformer radicalement ces réseaux par un double jeu d'une part de massifs changements d'échelle, et d'autre part de redéfinition des centres et des périphéries. Là où la production en pellicule reposait sur de vastes réseaux transnationaux techniques et financiers impliquant une forte dépendance vis-à-

vis des anciennes colonies, la vidéo s'appuie sur un réseau local restreint à une zone urbaine : Lagos était la périphérie de Londres, elle devient un centre quasi autonome. Là où la diffusion en pellicule était géographiquement ponctuelle, centralisée, exclusive, elle se fait proliférante, incontrôlée, et tout en dehors des instances de légitimation. Elle mêle trop de cultures et de formes pour ne revendiquer aucun ancrage strictement local ; elle n'affirme de fait qu'une chose nouvelle peut-être : n'avoir aucun besoin de l'Occident.

Benoît TURQUETY
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- ABDOULAYE, Ibbo Daddy, « Niger: les films nigériens au “banc des amoureux” », in *Nollywood. Le phénomène vidéo au Nigéria*, éd. par Pierre Barrot, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 101-108.
- BARBER, Karin, « Popular arts in Africa », *African Studies Review*, 30/3 (1987), p. 1-78.
- , *The generation of plays: Yoruba popular life in theater*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- BARLET, Olivier, « Le modèle nigérien de la vidéo domestique est-il exportable? », *Africultures*, 2003, en ligne: <<http://africultures.com/le-modele-nigerian-de-la-video-domestique-est-il-exportable-2764/>>.
- , *Les cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012 (coll. Images plurielles).
- BARROT, Pierre (éd.), *Nollywood. Le phénomène vidéo au Nigéria*, Paris, L'Harmattan, 2005 (coll. Images plurielles).
- GRIEVESON, Lee, MACCABE, Colin (eds), *Empire and film*, London, BFI, 2011.
- HAYNES, Jonathan, « Introduction », in *Nigerian video films*, ed. by Jonathan Haynes, rev. and exp. ed., Athens, Ohio University Center for International Studies, 1997, p. 1-36.
- , *Nollywood: the creation of Nigerian film genres*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
- KODJO, François, « Les cinéastes africains face à l'avenir du cinéma en Afrique », *Revue tiers-monde*, t. XX, 79 (juillet-septembre 1979), p. 605-614.
- LARKIN, Brian, « Degraded images, distorted sounds: Nigerian video and the infrastructure of piracy », *Public Culture*, 16/2 (2004), p. 289-314.
- , *Signal and noise: media, infrastructure, and urban culture in Nigeria*, Durham/London, Duke University Press, 2008.
- LOBATO, Ramon, « Nollywood at large », in *Shadow economies of cinema: mapping informal film distribution*, London, BFI, 2012, p. 55-67.

- MEYER, Birgit, « Ghanaian popular video movies between state film policies and Nollywood », in *Viewing African cinema in the twenty-first century: art films and the Nollywood video revolution*, ed. by Mahir Şaul, Ralph A. Austen, Athens, Ohio University Press, 2010, p. 42-62.
- MILLER, Jade L., *Nollywood Central*, London, Palgrave/BFI, 2016.
- OKOME, Onookome, « Nollywood and its critics », in *Viewing African cinema in the twenty-first century: art films and the Nollywood video revolution*, ed. by Mahir Şaul, Ralph A. Austen, Athens, Ohio University Press, 2010, p. 26-41.
- ROUCH, Jean, *Situation et tendances actuelles du cinéma africain*, rapport pour la table-ronde de Venise (10-11 septembre 1961), Paris, UNESCO, 1961.
- ŞAUL, Mahir, AUSTEN, Ralph A. (eds), *Viewing African cinema in the twenty-first century: art films and the Nollywood video revolution*, Athens, Ohio University Press, 2010.
- SIMONDON, Gilbert, *Sur la technique*, éd. par Nathalie Simondon, Paris, Presses universitaires de France, 2014.
- TURQUETY, Benoît, *Inventer le cinéma. Épistémologie: problèmes, machines*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014.

DESTINATION PAIX DU NIGÉRIAN OLA BALOGUN
POUR LE CICR: UN ÉLARGISSEMENT DES PERSPECTIVES
SUR LA REPRÉSENTATION DE L'AFRIQUE

Pionnier du cinéma nigérian, le réalisateur Ola Balogun est mandaté en 1988 par le Comité international de la Croix-Rouge pour tourner un documentaire qui prendra le titre *Destination paix*. Balogun se différencie des autres réalisateurs ayant œuvré pour le CICR depuis 1921 par ses origines: il n'est pas européen, mais africain, plus exactement nigérian. *Destination paix* présente les actions du CICR dans différents pays dont le Salvador, la Thaïlande, l'Éthiopie, la Somalie, le Zimbabwe et le Nigéria, son pays natal. À ce dernier, Ola Balogun consacre une séquence de six minutes dont la forme contraste fortement avec le reste du film. Cet article montrera que le réalisateur utilise ces six minutes pour représenter, de manière assez inattendue, tout du moins pour le CICR, une «Afrique telle qu'elle existe réellement», représentative de sa propre vision en tant qu'intellectuel.

Le processus fondamental des Temps modernes,
c'est la conquête du monde en tant qu'image.

M. Heidegger, «L'époque des conceptions du
monde»¹

La réflexion proposée s'inscrit dans des recherches en cours explorant et questionnant – dans le cadre d'un doctorat en Histoire internationale – les archives filmiques du Comité international de la Croix-Rouge

1. Citation originale dans: «Die Zeit des Weltbildes», p. 87: «Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild.»

(CICR)². De fait, le CICR réalise des films depuis les années 1920 et force est de constater que, jusqu'en 1988, le service de la communication du CICR en charge de la production de films institutionnels a généralement fait appel à des réalisateurs blancs occidentaux de sexe masculin. À la fin des années 1980, Alain Modoux, chef de ce même service entre 1965 et 1989, finance cependant un film réalisé par un Africain, déjà célèbre : Ola Balogun, un Nigérian reconnu tant en Afrique que sur un plan international. Pour quelles raisons le CICR a-t-il mandaté un réalisateur africain pour la première fois en 1988 ? Qu'a apporté de différent le film *Destination paix* dans le paysage audiovisuel du CICR et quelle représentation du réel propose-t-il ? Que nous dit ce film du sentiment d'appartenance d'Ola Balogun à la culture et à la société africaines, de son africanité ? Notre travail s'inscrit dans le cadre d'un panel pluridisciplinaire portant sur le refus de l'assignation identitaire et souhaitant exploiter le constat de la critique Christiane Albert, spécialiste de la littérature francophone africaine :

[La] notion d'africanité dans laquelle un certain nombre d'écrivains africains contemporains refusent de se laisser enfermer est une manière de questionner, à leur tour, l'Occident en lui demandant de quelle Afrique il veut effectivement entendre parler. C'est en effet de la capacité de l'institution littéraire occidentale à accepter une africanité débarrassée de tous ses présupposés et stéréotypes essentialistes que dépendra la possibilité pour les écrivains africains d'écrire des œuvres susceptibles de parler, non de l'Afrique attendue ou stéréotypée, mais de l'Afrique d'aujourd'hui telle qu'elle existe réellement³.

Ainsi, il s'agira ici de comprendre dans quelle mesure le refus de l'assignation à rentrer dans la catégorie « écrivains africains » peut s'appliquer aussi à d'autres formes d'expression artistique, dont le cinéma. Dans cette perspective, je concentrerai mes analyses sur un extrait de six minutes du

2. Doctorat en Histoire internationale à l'Institut de Hautes Études Internationales et du Développement (IHEID), Genève, sous la direction de Davide Rodogno. La littérature portant sur l'histoire de la Croix-Rouge et l'histoire de l'humanitaire en général est abondante, les études d'historiens portant sur la communication humanitaire beaucoup moins. Ma thèse de doctorat s'inscrit dans la lignée des travaux publiés dans l'ouvrage dirigé par H. Fehrenbach et D. Rodogno, *Humanitarian photography*.

3. Ch. Albert, « Africanité et mondialisation chez les écrivains africains francophones », p. 63.

film *Destination paix*, dans lequel le cinéaste Ola Balogun revient sur des faits liés à l'histoire récente de son pays, le Nigéria⁴. *Destination paix* est un film de 32 minutes composé de différents tableaux dans lesquels sont présentées différentes activités du CICR, telles la visite de prisonniers en détention (au Salvador), la rééducation physique de personnes mutilées (en Éthiopie), la fabrication de prothèses (à Bulawayo, au Zimbabwe), l'éducation aux premiers soins (en Somalie), la chirurgie, la recherche de personnes portées disparues et le regroupement des familles et la gestion de camps de réfugiés (en Thaïlande), les campagnes de vaccination (dans la province de San Miguel, au Salvador) ou encore l'approvisionnement en nourriture jusqu'à des contrées isolées et difficiles d'accès (à Copapayo, au San Salvador). Ici et là, Ola Balogun interviewe des délégués du CICR qui racontent leurs expériences au sein de l'organisation. À Genève, il tourne une interview du président Cornelio Sommaruga dans laquelle ce dernier revient sur l'histoire et les valeurs du CICR, en particulier le principe central de neutralité. Quant au Nigéria, il tient une place bien spécifique dans le film, car il représente une parenthèse de six minutes, comme un court métrage à part entière, placé à la fin du moyen métrage.

Ce film est un cas particulier dans les archives audiovisuelles du CICR, car il a mobilisé un budget conséquent pour finalement ne jamais être diffusé. Que s'est-il donc passé pour qu'un film coûteux soit condamné à l'oubli? La réponse à cette question se trouve à la fois dans la genèse du film, dans le climat entourant sa production au sein du CICR et dans les six minutes consacrées au Nigéria. Cet article montrera comment, à partir d'un film institutionnel, le réalisateur réussit à déplacer l'enjeu d'origine de promouvoir l'organisation qui le produit vers une critique en filigrane d'une mission passée.

Destination paix, un film réalisé par un Africain pour un public occidental

L'article précité de Christiane Albert, publié en 2007, s'intéresse aux écrivains africains vivant en diaspora et plus particulièrement en France. Le

4. O. Balogun, *Destination paix*, 00:22:35-00:28:26. Un intertitre introduit la séquence par «Nigeria/Biafra 1968».

refus de se voir catégorisé comme « écrivain africain », et donc le besoin d'être reconnu sans affiliation préconçue, est mis à mal par certaines grandes maisons d'éditions françaises qui, tout en affichant de bonnes intentions, continuent de sérier les textes en fonction de l'origine extra-hexagonale de leur auteur. Christiane Albert relève aussi l'ambiguïté de cette situation, puisque sans la présence d'un champ littéraire actif, en Afrique, les écrivains se tournent spontanément vers les éditeurs français pour obtenir un statut et la capacité de vivre. Ce mouvement implique de prendre en compte les attentes des lecteurs occidentaux, selon la logique très matérielle de l'offre et de la demande. Comme le suggère Christiane Albert, la question des appartenances, et donc la façon de poser l'enjeu de l'africanité, pourrait être déviée ou ignorée si le champ littéraire, impliquant le marché du livre, se développait véritablement en Afrique, en phase avec des attentes locales.

L'analogie entre le champ littéraire et le champ cinématographique doit cependant être nuancée ici. Tout d'abord, la question de l'auctorialité constitue une différence majeure entre les deux supports d'expression. Le film est en effet un produit collectif⁵, tandis que le livre est généralement l'œuvre d'un créateur individuel, impliquant des investissements matériels et financiers fort différents. Conformément à cette vision collective que représente le cinéma, le sociologue Pierre Sorlin refuse de prendre en compte l'auteur des films⁶ dans l'analyse filmique. Pour lui, cette dernière ne peut se faire qu'à partir du film en tant que tel. Si l'on se réfère à la méthodologie proposée par Pascal Ory, spécialiste d'histoire culturelle et d'histoire politique, il convient cependant de ne pas limiter la critique d'un film à son seul contenu, mais de le contextualiser et de prendre en compte la société dans laquelle il a été conçu. Selon l'historien Marc Ferro en effet, la « réalité » figurée dans le film se retrouve non seulement dans le récit et l'image, mais aussi dans les « relations du film avec ce qui n'est pas le film : l'auteur, la production, le public, la critique, le régime »⁷. Si le régime représentationnel diffère d'un support d'expression à l'autre – le discours est en effet accompagné

5. Dans le cas de *Destination paix*, Ola Balogun était ainsi accompagné principalement de deux personnes lors des prises de vues : Jean-Michel Humeau, le caméraman, et Françoise Balogun, qui veillait au bon déroulement du tournage. Le film a ensuite été monté par Sylvie Gadmer, à Paris, en la présence d'Ola Balogun.

6. P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, p. 94-100.

7. M. Ferro, *Cinéma et Histoire*, p. 41 sq.

d'images dans le cas du cinéma – nous ne prendrons en compte dans cet article que le discours véhiculé par le film sous sa forme de message. De ce fait, nous considérerons le réalisateur comme l'auteur de ce message, car il a le dernier mot pour tout ce qui relève du contenu du film. Par ailleurs, du constat précité de Christiane Albert, nous extrayons le raisonnement autour de l'assignation à – ou du refus de – rentrer dans la catégorie « africain ». Le cas d'Ola Balogun peut alors servir d'exemple, car son assignation en tant que cinéaste africain ou cinéaste tout court dépend de l'offre et de la demande, ainsi que du public auquel ses films sont adressés.

Pionnier du cinéma nigérian, né en 1945, Ola Balogun se différencie des autres réalisateurs ayant œuvré pour le CICR depuis 1921 de par ses origines : il n'est pas Suisse ni même Européen, mais Africain, plus précisément, Nigérian. Il est né Yoruba en pays Igbo, soit la communauté ennemie des sécessionnistes dans une région qui vingt-deux ans plus tard se rebellera, provoquant la guerre du Biafra. À 18 ans, il quitte son pays et s'installe en France où il étudie de 1963 à 1968, d'abord la littérature, à l'Université de Caen, puis la réalisation cinématographique, à l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC). En août 1968, après avoir assisté aux révoltes estudiantines à Paris, il rentre au Nigéria accompagné de son épouse française, Françoise, et de leur première fille alors âgée de quelques mois. Tous trois s'installent dans un pays en proie à la guerre civile depuis la sécession du Biafra à la fin du mois de mai 1967. Ola Balogun se voit alors offrir un poste de scénariste à la *Federal Film Unit*, héritière de la *Colonial Film Unit*, au sein du Ministère fédéral de l'information du Nigéria créé en 1960. Au début de l'année 1969, à la suite d'un premier retour marquant dans sa région natale, Ola Balogun part filmer au Biafra et en rapporte des images qui constituent son premier documentaire, *One Nigeria*. Ce film, désormais perdu, « marque une nette prise de position claire pour un Nigéria uni », selon les termes de Françoise Balogun⁸. Trois ans après la fin du conflit, en 1973, Ola Balogun revient sur la guerre du Biafra et ses conséquences dans *Eastern Nigeria Revisited*. En 1974, il officialise la création de son entreprise « Afrocult Foundation » qu'il enregistre à Lagos après avoir désigné « Afrocult Productions » comme producteur de son premier court métrage de fiction *In the Beginning...*, ainsi que de son premier long

8. F. Balogun, « C'était avant Nollywood! », p. 20.

métrage de fiction *Alpha*, tourné à Paris en 1972. Pour Gary Vanisian, le fait de placer «Afrocult» dans le générique de deux films avant même que l'entreprise ne soit enregistrée constitue une «preuve de sa volonté, voire de son assurance, de devenir un vrai cinéaste indépendant»⁹.

Le fait qu'Ola Balogun soit originaire d'Afrique anglophone constitue une différence de taille d'avec les cinéastes africains francophones. Régulièrement invitée à débattre de l'avenir et des enjeux du cinéma africain auprès de la Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI) créée en 1969, Françoise Balogun se souvient que «la scission entre mondes francophone et anglophone était perceptible» et que son époux faisait figure d'exception, «comme si Ola avait appartenu à un monde à part». Elle ajoute :

Cette scission est toujours perceptible. La langue est certes pour quelque chose dans la différence d'approche mais ce sont principalement des modes de colonisation différents qui ont creusé un fossé entre les deux mondes. Alors soutenu par le ministère de la Coopération française, le cinéma des pays africains francophones pouvait compter sur les techniciens et les infrastructures de postproduction de la France. C'était au prix de certaines contraintes, au prix de cette liberté, de cette franchise de parole qu'Ola a toujours recherchées¹⁰.

Ainsi, le réalisateur nigérian préfère ne bénéficier d'aucune aide financière occidentale plutôt que de mettre en péril sa liberté d'expression ; cette démarche s'inscrit dans une volonté de développer en Afrique un marché du film indépendant de l'Occident¹¹ et destiné à un public africain dès la fin des années 1960. Dans ces conditions, on comprend mieux pourquoi il réalise des films en langue yoruba notamment ; en ce sens, Ola Balogun est un pionnier et un fer de lance et son projet fait écho à la littérature africaine écrite dans différentes langues issues

9. G. Vanisian, «Commented filmography», p. 195. Texte original en anglais : «Proof of his will and, eventually, assertiveness to become a truly independent filmmaker.»

10. F. Balogun, «C'était avant Nollywood!», p. 53.

11. Ce projet d'Ola Balogun est d'autant plus ferme qu'il tient à tourner ses films sur pellicule et s'insurge, dans les années 1980, contre la popularité croissante de la bande magnétique qui accélère l'émergence de Nollywood, l'industrie du film nigérian. Notons à ce propos que *Destination paix* est le dernier film produit par le CICR à avoir été tourné sur pellicule 16 mm.

du continent. Ola Balogun suit notamment les pas de son aîné, Wole Soyinka, écrivain nigérian qu'il connaît personnellement et dont les textes sont rédigés principalement en anglais, mais aussi en langue yoruba¹².

En 1987, après avoir réalisé un court métrage, dix longs métrages de fiction et douze documentaires, Ola Balogun croise la route de Thierry Germond, alors responsable des délégations régionales africaines du CICR basé à Maputo, au Mozambique, qui lui propose de réaliser un film documentaire sur les actions du CICR en Afrique et en particulier au Nigéria. 1987 est l'année de la dixième édition du Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou (FESPACO) qui se tient dans la capitale burkinabé du 21 au 28 février. Bien qu'Ola Balogun ne présente aucun film en compétition, on y projette son long métrage de fiction *Orun Mooru*, réalisé en 1982. Le cinéaste n'est d'ailleurs pas un inconnu dans ces lieux, car deux ans plus tôt, en 1985, lors de la neuvième édition du FESPACO, Clarion Churuwah y avait reçu le prix de la meilleure interprétation féminine pour son personnage Yemi dans *Money Power I Owo l'agba*, aussi réalisé en 1982 par Ola Balogun. Dans ce contexte, l'œuvre du réalisateur nigérian attire l'attention du délégué du CICR. En effet, Balogun est certes cinéaste, mais aussi titulaire d'un doctorat de troisième cycle obtenu sous la direction du cinéaste et anthropologue Jean Rouch à l'Université de Nanterre en 1971¹³. Comme l'évoquent Françoise Balogun et Gary Vanisian, Jean Rouch a clairement influencé la manière de Balogun de concevoir le cinéma et en particulier de filmer les rituels africains¹⁴ : une impression d'immédiateté émane ainsi de certaines séquences – en particulier de celles de danse et de chant –

12. Sur le cinéma en langue yoruba et la naissance de ce que l'on nomme aujourd'hui Nollywood, voir en particulier les travaux menés par Uchenna Onuzulike, Onookome Okome, Hyginus Ekwuazi, Pierre Barrot et Jonathan Haynes, cités dans la bibliographie. Ce dernier a également publié une bibliographie détaillée centrée sur la vidéo au Nigéria et au Ghana. L'ouvrage de Françoise Balogun, *Le cinéma au Nigéria*, apporte un regard personnel, mais non moins instructif sur le sujet.

13. Soutenue en 1971, la thèse d'Ola Balogun est accessible à l'Université de Nanterre sous le titre *Le cinéma documentaire de 1920 à 1956 : tendances et directions* (nom complet de l'auteur : Augustus Olatunbosun Balogun).

14. G. Vanisian (ed.), *The magic of Nigeria*, p. 46, 195, 213 et 228. La relation entre Jean Rouch et Ola Balogun, ainsi que la dimension rouchienne des documentaires de Balogun mériteraient que l'on s'y attarde davantage dans un travail plus global d'analyse esthétique des films d'Ola Balogun.

des films du réalisateur nigérian qui, à l'instar de son mentor, n'hésite pas pour autant à recourir à un procédé antagoniste de l'immédiateté: la mise en scène assumée de prises de vues documentaires censées représenter la vie de tous les jours. *Destination paix* n'échappe pas à ces considérations esthétiques: les prises de vues spontanées et les prises de vues explicitement mises en scène s'entrecroisent, donnant par ce biais l'impression que la routine des missions humanitaires – reconstituée – est régulièrement rompue et égayée par les rituels et la spontanéité des humains qui en bénéficient.

En tant qu'intellectuel nigérian, Ola Balogun s'est par ailleurs intéressé de près à la guerre du Biafra, guerre que Thierry Germond a vécue en tant que tout jeune délégué. Ola Balogun a non seulement réalisé deux films documentaires sur ce sujet, mais il y a également consacré un essai¹⁵. Thierry Germond, contacté récemment, se souvient avoir aussi été impressionné par le fait qu'Ola Balogun ait réalisé un film au Brésil¹⁶, *A Deusa negra*. Produit par la société brésilienne Magnus Filmes en 1978, ce film de fiction fait écho aux origines d'Ola Balogun dont l'arrière-grand-père maternel, ancien esclave yoruba, est revenu sur la terre de ses ancêtres après l'abolition de l'esclavage au Brésil le 13 mai 1888¹⁷. Après avoir abordé le sujet sensible de l'esclavage, Ola Balogun se fait par ailleurs connaître en 1981 dans les festivals du monde entier avec son film *Cry Freedom!*, qui, selon son épouse, serait « le premier film de fiction d'un réalisateur noir qui ose traiter des guerres de libération »¹⁸.

Lorsqu'il entend parler d'Ola Balogun pour la première fois, Thierry Germond imagine alors la chose suivante :

À l'époque, disons, en tout cas dans ces années-là, le CICR demandait à une équipe de la Télévision suisse romande de faire un film. C'était des films... oui, des films de... de propagande, [...] et moi, mon idée [...] a été: « Est-ce que ce ne serait pas intéressant, une fois, de faire un film sur l'action du CICR en Afrique par un cinéaste africain ? » C'est-

15. O. Balogun, *The tragic years. Nigeria in crisis 1966-1970*.

16. Propos de Thierry Germond recueillis lors d'un entretien téléphonique le 25 octobre 2016.

17. O. Balogun, « Reflections on a 70th anniversary », p. 4. Voir également les explications de Françoise Balogun dans « C'était avant Nollywood! », p. 36-39.

18. F. Balogun, « C'était avant Nollywood! », p. 44.

à-dire un regard africain sur l'action du CICR et pas toujours le regard de la télévision ou... d'un occidental¹⁹.

Mandaté en tant qu'Africain, Ola Balogun ne rejette absolument pas l'assignation identitaire qui lui est attribuée, acceptant en connaissance de cause la mission qui lui est confiée. Il est dès lors intéressant d'analyser comment le réalisateur s'en empare. En effet, on notera qu'il s'agit pour lui de réaliser un film qui – puisque tourné par un Africain – se devait d'être foncièrement différent de tout ce qui avait été fait auparavant. En 1988, cette mission constitue pour le cinéaste l'opportunité d'un support d'expression correctement payé²⁰. Ceci d'autant plus qu'il a carte blanche : libre à lui de réaliser le film de son choix sur le thème de l'action du CICR. Il est alors décidé qu'Ola Balogun tournera non seulement en Afrique – au Nigéria, en Éthiopie, au Zimbabwe et en Somalie –, mais aussi au Salvador et en Thaïlande. Mais comment Ola Balogun s'est-il saisi de ces conditions de création a priori favorables pour représenter une Afrique qui corresponde le plus possible à sa propre vision ? La réponse à cette question reste soumise à la définition des attentes liées à la production d'un film institutionnel, ainsi qu'au climat régnant au sein de l'institution productrice, en l'occurrence le CICR.

Destination paix, un film né dans un climat de transition institutionnelle

Les parallélismes que nous avons tissés concernant le champ littéraire et la création cinématographique en Afrique doivent être relativisés en ce qui concerne le support même de création, et spécialement en ce qui concerne la distinction entre le film de fiction et le film documentaire, puisque ce dernier n'échappe pas à un devoir de référentialité, tout relatif qu'il soit. Si la part de fictionnalité des films documentaires et leur

19. Propos de Thierry Germond, entretien téléphonique du 25.10.2016.

20. D'après les souvenirs de Thierry Germond, *idem*. Deux ou trois cent mille francs suisses auraient été débloqués pour la réalisation de *Destination paix*. Le chef du service de la communication de l'époque, Alain Modoux, m'a par la suite précisé (lors d'un entretien le 28 avril 2017) que 100 ou 150'000 francs représentaient déjà un budget conséquent et qu'un « gros budget » avait justement été débloqué pour *Destination paix*, sans préciser combien. Les archives publiques du CICR n'étant actuellement accessibles que jusqu'en 1975, ces estimations devront être croisées avec d'autres sources.

degré de créativité ont été discutés par de nombreux chercheurs, il n'en reste pas moins que les films documentaires revendiquent un attachement fort à la réalité et prônent une vérification possible des propos avancés²¹. Pour synthétiser cette typologie, citons l'anthropologue Jean-Paul Colleyn, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et directeur adjoint de l'Institut des mondes africains, concernant les films documentaires :

Ce qui est placé devant la caméra n'est, en effet, pas entièrement le produit de l'imagination du réalisateur et les personnages ne sont pas payés pour dire un texte écrit par lui. Le réalisateur documentaire a donc plus de comptes à rendre que son collègue de la fiction (ou que lui-même à d'autres moments, s'il pratique les deux genres). Il a des comptes à rendre en matière de référentialité : il décrit des faits qui se sont réellement produits et il capte en interaction des personnages dont il ne peut faire ce qu'il veut. C'est seulement lorsqu'il paraît « suffisamment incontestable » qu'un film respecte le pacte documentaire [...] ²²

Le pacte documentaire que doit respecter Ola Balogun dans le cadre de son contrat avec le CICR peut se résumer en trois points essentiels. Les deux premiers points sont communs avec le genre documentaire de manière générale : ne pas inventer de faits et ne pas employer d'acteurs ; le troisième point est spécifique au film institutionnel : présenter l'institution sous son meilleur jour. En 1988, la production de films au sein du CICR répond à quatre objectifs officiels : l'information du public, la diffusion du droit humanitaire sur le terrain auprès des belligérants, la formation des délégués et la constitution d'archives propres²³, dans l'idée

21. La recherche portant sur la relation entre le documentaire et la réalité ou encore le documentaire et l'histoire est abondante et en perpétuel renouvellement. Sur la relation entre réalité et documentaire, voir les travaux critiques de F. Niney, *L'épreuve du réel à l'écran* et *Le documentaire et ses faux-semblants*, ainsi que J. Corner, *The art of record*. Sur la relation entre documentaire et histoire, voir les travaux relativement récents réunis dans l'ouvrage collectif en deux volumes dirigé par J.-P. Bertin-Maghit, *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, et en particulier l'article de M. Bertozzi « La mémoire en scène », publié dans ce même ouvrage. Voir également P. Beuchot *et al.* (éds), *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*.

22. J.-P. Colleyn, « Se retrouver dans un film », p. 91.

23. La liste de ces quatre objectifs découle de mon entretien avec le chef du service de la communication de l'époque, Alain Modoux, le 28 avril 2017.

d'avoir peut-être un jour à justifier des actions menées lors d'une mission. Implicitement, ces films servent à légitimer les actions du CICR et à imposer une certaine vision du monde à la fois sur le terrain, auprès du public suisse et des financeurs actuels et potentiels, et vis-à-vis des organisations humanitaires concurrentes de plus en plus nombreuses. S'il a a priori carte blanche, la liberté du cinéaste est cependant biaisée d'entrée de jeu, puisqu'il sait d'ores et déjà que, s'il lui vient l'envie d'exprimer une critique, celle-ci doit apparaître comme une brouille ou comme un point négatif dans l'histoire de l'institution dont cette dernière serait pleinement consciente et à propos duquel elle aurait déjà fait son mea culpa. La démarche du cinéaste doit provoquer l'adhésion et en aucun cas générer de la méfiance. Ce dernier peut donc être amené à pratiquer une forme d'autocensure vis-à-vis de l'institution.

En 1988, le CICR n'a encore jamais prononcé publiquement aucun mea culpa. Et pourtant, le comité est fortement critiqué pour être resté muet face à l'Holocauste²⁴. Cette autocritique publique surgit de façon inattendue lors de la déclaration non mandatée du président du CICR Cornelio Sommaruga, le 26 janvier 1995 au cours de la commémoration de la 50^e année de la libération d'Auschwitz à Cracovie, lorsque ce dernier demande la parole au président polonais Lech Wałęsa et regrette publiquement les « possibles omissions et erreurs du passé » ; ces regrets sont officialisés lors de la conférence annuelle du CICR le 30 mai suivant²⁵. Cela fait alors huit ans que Cornelio Sommaruga tergiverse à ce propos, car lorsqu'il entre en fonction en tant que président du CICR le 7 mai 1987, le manuscrit de l'ouvrage de Jean-Claude Favez, *Une mission impossible ? Le CICR, les déportations et les camps de concentration nazis*, est posé sur son bureau. Dans cet ouvrage, que les Éditions Payot de Lausanne s'appêtent à publier, le professeur en histoire contemporaine, prouve, documents à l'appui, que le CICR avait été mis au courant de la « solution finale » dès 1942. Dès son entrée en fonction, donc, Cornelio Sommaruga a été confronté aux possibles erreurs commises par le CICR

24. Au sujet des critiques adressées au CICR dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale concernant ses actions – ou son inaction – face à la Shoah, voir en particulier l'ouvrage de l'historien G. Steinacher, *Humanitarians at war*, ainsi que les explications données par M. Meier et D. Palmieri dans « Les équivoques du cinéma humanitaire », p. 66 *sq.*

25. « Press conference given by the President of the ICRC (Geneva, 30 May 1995) », p. 316.

dans le passé. Il est le premier président de l'organisation à avoir instauré une politique d'autocritique institutionnelle publique.

Le film d'Ola Balogun *Destination paix* naît dans ce climat d'autocritique. Sans doute pourrions-nous affirmer qu'il en est un produit, à la fois parce que le nouveau président se montre enclin à revisiter le passé du CICR, mais également parce que le service de la communication dirigé par Alain Modoux semble prêt à remettre en question l'hégémonie du regard occidental sur les pays bénéficiant d'une aide humanitaire, quelle qu'en soit l'intention sous-jacente. En 1979, puis en 1983, Alain Modoux et Anthony Murdoch – ce dernier étant alors directeur de l'information au sein de la Ligue des Sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (LSCR) – mandatent pour la première fois un réalisateur d'Europe de l'Est, le Hongrois György Kárpáti pour réaliser deux films muets promouvant le Mouvement Croix-Rouge²⁶. Entre temps, en 1981, le CICR engage l'Indonésien Des Alwi pour réaliser un film sur l'action du CICR au Timor oriental. Après avoir franchi la frontière de l'Est, les mandats du CICR franchissent donc la frontière du Sud. La fille de Des Alwi, Mira Alwi, est alors employée comme scénariste du deuxième volet de ce film quelques mois plus tard et devient ainsi la première femme à endosser une fonction importante au générique d'un film produit par le CICR. Cinq ans plus tard, le CICR mandate pour la première fois une réalisatrice, l'Américaine Loretta Fitzgerald, en collaboration avec la Croix-Rouge américaine, pour un film sur la rééducation physique des blessés de guerre. En 1988 vient alors le tour d'un Africain : Ola Balogun. Cette politique d'ouverture à des collaborateurs non occidentaux s'inscrit dans un contexte à l'échelle fédérale de soutien à la production de films dans et par les pays de l'hémisphère sud. Dès 1981 et à l'initiative de Toni Linder, la Direction du Développement et de la Coopération suisse (DDC) – au sein du Département fédéral des

26. Le Mouvement Croix-Rouge englobe trois composantes différentes qui se veulent complémentaires : le Comité International de la Croix-Rouge (CICR) qui apporte une aide humanitaire aux victimes de conflits armés ; la Fédération internationale des Sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (FICR), fondée en 1919 sous le nom de Ligue des Sociétés de la Croix-Rouge (LSCR), qui apporte de l'aide lors de catastrophes naturelles et dans le cadre de catastrophes d'origine humaine non liées à des situations de conflit ; les Sociétés nationales de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, soumises aux autorités publiques dans leur propre pays, qui agissent au niveau national en cas de catastrophe et dans le cadre de programmes sociaux et sanitaires.

affaires étrangères (DFAE) – soutient des actions liées au cinéma. En 1988, elle transforme ses soutiens en une réelle politique²⁷. Au cours d'un entretien, Alain Modoux m'a expliqué son sentiment quant au choix du réalisateur Ola Balogun :

Confier le film à un Africain, à mes yeux, résultait d'un complexe des Occidentaux qui disaient : « Il n'y a qu'en Occident qu'on est capable de... ». Lorsque, pour une fois, il y avait un Africain qui semblait être tout à fait qualifié, on a dit : « Ah, c'est l'occasion de faire ça avec un Africain ! ». C'est comme avec György Kárpáti, ça date de la Guerre froide, il venait de la Hongrie, qui était un pays communiste à l'époque, et Varna était un festival organisé dans le cadre d'un pays communiste, du Pacte de Varsovie. Donc, il y avait une arrière-pensée de la part du CICR, soit politique – concernant Kárpáti et Varna – soit, je dirais, d'ouverture à l'Afrique, pour montrer que l'Afrique n'a pas que des victimes²⁸.

Ce propos d'Alain Modoux, dont la pensée est en accord avec son temps et, à sa manière, progressiste, révèle tout de même l'opportuniste du choix d'un réalisateur africain, justifié par la volonté du CICR de se donner bonne conscience, plutôt que d'un goût réel pour le cinéma africain ou tout simplement pour les films d'Ola Balogun. Lorsqu'il évoque « Varna », Alain Modoux parle du Festival international de films Croix-Rouge et de la santé, organisé tous les deux ans en Bulgarie depuis 1965. Lors de notre entretien, il a précisé qu'il s'y rendait à chaque édition avec un film, dans l'espoir de gagner un prix. En dehors de ce festival, des événements organisés par les différents organismes du Mouvement Croix-Rouge et des parcimonieuses diffusions à la télévision suisse, les occasions de montrer les films produits par le CICR sont relativement rares, tout du moins durant la période 1944-1990 qui constitue l'objet de la recherche en cours. Le film d'Ola Balogun, *Destination paix*, ne constitue donc pas une exception, bien au contraire.

Notons également qu'en 1988, Alain Modoux dirige le service de la communication depuis dix-huit ans et sa mission au sein du CICR arrive à son terme. À la même époque, le directeur général de l'UNESCO,

27. T. Hoefert de Turégano, « La politique de production cinématographique suisse », p. 112.

28. Propos recueillis lors d'un entretien le 28 avril 2017.

le Suisse Federico Mayor, à l'occasion de sa visite officielle au CICR en janvier 1988, évoque les problèmes de communication auxquels l'UNESCO fait face. Quelques mois plus tard, Alain Modoux se voit proposer le poste de directeur de l'Office de l'information du public à l'UNESCO, qu'il occupera à partir de juillet 1989²⁹. De fait, *Destination paix* naît également dans un climat de transition institutionnelle, avec un président récemment nommé et un chef du service de la communication sortant³⁰. Ce fait constitue un élément supplémentaire dans l'ensemble de circonstances qui ont permis l'octroi d'un budget aussi important à Ola Balogun : Alain Modoux, bien que sceptique, n'avait plus de compte à rendre et se projetait déjà dans la prochaine étape de sa carrière, tandis que le nouveau président Cornelio Sommaruga voyait cette initiative de Thierry Germond d'un bon œil, puisqu'elle lui permettait d'afficher une rupture avec tout ce qui avait été fait auparavant en collaborant avec une personnalité publique africaine.

Le Nigéria d'Ola Balogun : une parenthèse de six minutes

Dans *Destination paix*, le spectateur est frappé dès le début du film par le nombre de sourires et l'omniprésence des musiques traditionnelles. Si le film est lent et manque d'une certaine mise en intrigue d'un point de vue cinématographique, il tranche avec les films produits auparavant par le CICR de par sa volonté de présenter les bénéficiaires de l'aide humanitaire non pas comme des victimes en détresse complètement dépendantes, mais avant tout comme des personnes joviales, volontaires, battantes et – puisqu'il s'agit tout de même d'un film institutionnel –

29. DG/Note/92/24, 31 juillet 1992 : Note de Federico Mayor en vue de la promotion d'Alain Modoux au poste de Directeur (D-2) de la Division de la communication, au Secteur de la communication, de l'information et de l'informatique. Lien actif le 5 mai 2017 sur le site des archives en ligne de l'UNESCO, Unesdoc : <<http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002190/219050fo.pdf>>. La précision concernant la discussion de janvier 1988 m'a été donnée par Alain Modoux lors de l'entretien le 28 avril 2017.

30. Un des objectifs de ma recherche sera de replacer l'histoire du CICR dans son contexte global et donc, dans le cas précis du film *Destination paix*, dans l'histoire de l'Humanitaire, dans le climat de fin de Guerre froide et des conflits ouverts ou latents dans le monde, ainsi que dans le contexte d'émergence des droits humains contemporains.

reconnaissantes envers le CICR. Ce positionnement contraste avec un autre film à grand budget coproduit avec la LSCR et la Croix-Rouge suisse deux ans plus tôt, *Unis pour l'humanité* d'Eduard Winiger, qui met un point d'honneur à représenter la « vraie » souffrance par opposition à celle mise en scène dans les films de fiction et dont le message pourrait se résumer par cette phrase : « Des gens souffrent et meurent, aidez-nous ! »

Destination paix ne montre la mort qu'une seule fois, et de manière pudique et distante. De par ce décalage, l'impact de ces images sur la trame dramatique du documentaire est important : annoncées par l'intertitre « Nigeria 1968 », elles font office de parenthèse en introduisant la séquence de six minutes consacrée à l'action du CICR au Nigéria. La présence de la mort surgit avec des plans sur des cercueils, ce qui tranche avec le reste du film, non seulement par la représentation inattendue de la mort – qui survient au bout de 24 minutes de film –, mais aussi par la disparition de la couleur : ces images en noir et blanc sont extraites de films datant de la guerre du Biafra. Le montage d'un champ et d'un contrechamp dévoile une mise en scène : j'émet donc l'hypothèse que ces images sont issues d'un film tourné précédemment par Ola Balogun, probablement *One Nigeria* (1969), toujours introuvable. On y voit tout d'abord des hommes transportant des cercueils sur une charrette et sur un vélo, puis les mêmes en attente de la mise en bière. Les cadavres sont absents et la souffrance morale est suggérée par le gros plan d'un homme en sueur, affichant une expression triste, les yeux baissés, la tête dans ses bras appuyés sur un arbre, légèrement tournée vers les bières vides, alignées les unes à côté des autres. Les images en noir et blanc de soldats en exercice, de combats – au cours desquels les hommes sourient à la caméra avant de partir à l'assaut –, d'un blessé de guerre sur le point d'être pris en charge et de cercueils en attente des funérailles présentent un pays meurtri par la guerre. Elles forment un contraste avec les images suivantes portant l'intertitre « Nigeria 1988 » qui sont à nouveau en couleurs : vingt années ont passé et le pays se remet de ses souffrances, non seulement grâce à l'humanitaire, mais aussi grâce à la musique. Le réalisateur se plaît en effet à filmer des groupes de musiciens jouant dans la joie et la bonne humeur. Comme dans le film *Unis pour l'humanité*, Ola Balogun montre des personnes blessées, en particulier des personnes amputées en cours de rééducation. Mais dans *Destination paix*, au lieu de se montrer vulnérables, elles sourient, rient même parfois et chantent.

Par le biais d'images d'hommes et de femmes optimistes malgré leur détresse, le réalisateur nigérian donne un message subtilement différent de celui d'Eduard Winiger, message que l'on pourrait formuler ainsi : « Des gens guérissent et retrouvent le sourire, aidez le CICR ! »

Relevons cependant que, d'après Gary Vanisian, *Destination paix* affiche une « ambiguïté inconfortable » et constitue en ce sens le documentaire le plus controversé du Nigérian³¹. Cette ambiguïté réside principalement dans cette même séquence consacrée au Nigéria, au cours de laquelle Ola Balogun interviewe, en 1988, deux ennemis jurés : le Général Yakubu Gowon, président du Nigéria de 1966 à 1975 pendant la guerre du Biafra, et Emeka Odumegwu-Ojukwu, chef militaire des sécessionnistes biafrais. On pourrait tout d'abord penser que cette confrontation des deux points de vue a été souhaitée par le CICR par fidélité au principe d'impartialité inscrit dans les Statuts du Comité international de la Croix-Rouge. Cette hypothèse est d'autant plus justifiée que des images tirées d'un entretien avec Cornelio Sommaruga parsèment ce film dans lequel le président du CICR prône fièrement la neutralité de l'organisation. En fait, Thierry Germond affirme que l'idée d'interviewer les deux protagonistes de la guerre du Biafra ne viendrait pas tant de l'organisation que de lui-même. Cette distinction est importante, car les entretiens croisés de Thierry Germond, Alain Modoux et Cornelio Sommaruga montrent que les idées de Thierry Germond ne faisaient pas l'unanimité parmi les cadres du CICR. Alain Modoux n'était par exemple pas favorable au projet de faire filmer l'Afrique à un Africain et Thierry Germond l'a fait entériner directement par la gouvernance. Le service de la communication a alors demandé à Thierry Germond de mener lui-même le projet. Lorsqu'en 1989 le montage du film est terminé, Thierry Germond et Ola Balogun le présentent aux membres du service de la communication. À la fin de la projection, ces derniers quittent la salle sans un mot ni un applaudissement³². Que montre donc ce film de si dérangeant ?

31. G. Vanisian, « Commented filmography », p. 217.

32. Ces informations m'ont été données principalement par Thierry Germond au téléphone le 25 octobre 2016, puis j'ai rencontré Cornelio Sommaruga et Alain Modoux à leurs domiciles, respectivement le 26 avril 2017 à Genève et le 28 avril 2017 à Signy, qui ont tous deux confirmé les différends entre les services.

En effectuant une analyse croisée des entretiens filmés des deux leaders politiques et militaires vingt ans après la guerre, on voit apparaître en filigrane une critique subtile du CICR et des organisations non gouvernementales. Le leader sécessionniste biafrais Emeka Odumegwu-Ojukwu y prononce un éloge dithyrambique du CICR tout en accusant le gouvernement de Yakubu Gowon d'avoir cherché à mettre des bâtons dans les roues de l'organisation :

Au Biafra, le CICR s'est distingué en se portant au secours de ceux qui souffraient... malgré les obstacles créés par le gouvernement fédéral³³.

De son côté, Yakubu Gowon émet des réserves quant à l'action du CICR, qui ne serait pas resté tout à fait fidèle à son principe d'impartialité :

Les différents organismes internationaux étaient généralement de bonne foi. Le CICR est manifestement venu au Nigéria avec la volonté de nous aider. Cependant, je pense qu'ils ont fini par subir des pressions. Nous pensons que cela les a conduits à déborder du contexte humanitaire...³⁴

Sachant qu'Ola Balogun a toujours clairement affiché son opinion pour un Nigéria uni, on peut aisément comprendre en filigrane qu'il s'oppose aux propos d'Emeka Odumegwu-Ojukwu, soutient ceux de Yakubu Gowon et partage très probablement l'avis selon lequel le CICR a été contraint de mener des actions en contradiction avec son principe de neutralité. Par le biais des propos critiques de Gowon et l'éloge dithyrambique d'Ojukwu, Ola Balogun montre que les Africains ne sont pas

33. Il s'agit là d'une retranscription des sous-titres en français. O. Balogun, *Destination paix*, 00:26:05-00:26:18 (Emeka Odumegwu-Ojukwu) : « In Biafra, they did a magnificent job, despite the fact that the federal government of course suspected every move they made to help the suffering people. »

34. Notons que le texte n'a pas été entièrement traduit dans les sous-titres et que la traduction, au-delà des contraintes techniques liées à la longueur des phrases, a permis d'écrémer – certainement consciemment – la critique émise par l'ancien Président du Nigéria. O. Balogun, *Destination paix*, 00:26:19-00:27:02 (Yakubu Gowon, hésitant et cherchant ses mots) : « I think, one has to be very honest here about the various international relief agencies. I think, a lot of them came with a sincere wish to help us in the problems that we had, especially with the suffering people. The International Red Cross in Nigeria certainly came with the will to help. But I think, in a way, we felt that after some time they got pressured by certain international bodies or governments, etc., to do more than just simply the relief, but truly to interfere in the political set-up. »

dupes et sont même pleinement conscients que l'aide humanitaire peut être détournée à des fins politiques, qu'elles soient favorables ou non aux autorités belligérantes.

Cette critique aurait sans doute pu être mise en lumière si Ola Balogun avait été considéré non pas uniquement comme un cinéaste de circonstance, mais bien comme un intellectuel engagé. En effet, dans son ouvrage publié en 1973, *The tragic years. Nigeria in crisis 1966-1970*, il écrit :

Il ne fait aucun doute que la fin de la guerre aurait pu être négociée bien avant que les forces fédérales n'atteignent finalement la victoire si le régime biafrais n'avait pas été capable de se procurer un ravitaillement en armes, mais ceci a été exclu par l'intervention de forces étrangères qui ont mené des opérations par le biais des organisations caritatives internationales pour approvisionner les rebelles en armes et en liquidités. Le rôle de ces organisations était pour le moins profondément ambigu malgré les intentions humanitaires qu'ils avaient annoncées. Au début de l'année 1968, la Croix-Rouge internationale eut recours aux services d'un certain Hank Wharton, un aventurier tristement célèbre qui expédiait déjà des armes au Biafra par avion depuis Lisbonne tout en aidant le transport d'aide humanitaire simultanément. Elle signa un contrat de location avec lui pour disposer d'un espace consacré à l'aide humanitaire dans ses avions chargés d'armes, lui fournissant par la même occasion une couverture bien pratique pour ses activités malfaisantes³⁵.

35. O. Balogun, *The tragic years*, p. 104 sq. (ma propre traduction). Texte original : « There is no doubt that the war would have come to a negotiated end long before the Federal forces finally achieved victory if the Biafran regime had not been able to procure arms supplies, but this was precluded by the intervention of foreign Powers operating both directly and through the international charity organizations to provide the rebels with arms and funds. The role of these organizations was, to say the least, deeply ambiguous, in spite of their declared humanitarian intentions. Early in 1968, the International Red Cross engaged the services of one Hank Wharton, a notorious adventurer who was already flying arms consignments into Biafra from the capital of Lisbon to help transport relief supplies simultaneously, and contracted to hire part of the space in his arm-laden planes for relief supplies, thus providing Wharton with a convenient cover for his nefarious activities. » Entre parenthèses, l'auteur donne la référence de quelques-unes de ses sources dont il précise qu'elles émanent de personnes favorables au Biafra et au CICR : F. Forsyth, *The Biafra story*, p. 179 et C. Olsen, « Les pays scandinaves et le Biafra ».

Plusieurs dossiers concernant explicitement Hank Wharton dans les archives publiques du CICR attestent que l'organisation a bel et bien collaboré en connaissance de cause avec le trafiquant d'armes³⁶, mais lorsqu'Ola Balogun présente *Destination paix* en 1988, le moment ne semble pas opportun pour le CICR de se pencher sur ce passé controversé. Une fois monté, ce film tourné sur plusieurs continents avec un budget important est soumis à l'avis des dirigeants du CICR pour d'éventuelles modifications : que faire ? Couper la séquence fatidique des interviews d'Ojukwu et Gowon reviendrait en effet à reconnaître que le CICR a quelque chose à cacher. La laisser dans le film fournirait en revanche aux spectateurs l'occasion de réfléchir et d'enquêter sur des faits dont ils n'auraient pas eu vent sans le film. La solution : vouer le film à l'échec en ne le distribuant pas.

Destination paix, une critique inattendue du CICR assumée par un cinéaste nigérian

Critiquer le CICR dans un film produit par le CICR lui-même : cela relève de l'audace. On comprend que, dans le contexte donné, les membres du service de l'information aient quitté la salle sans un mot ni un applaudissement à la fin de la projection de présentation du premier montage. On comprend également que le film n'ait ensuite jamais été diffusé ailleurs qu'en Afrique. *Destination paix* a vécu sa « première mondiale » lors de la Conférence panafricaine des Sociétés Nationales de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge à Dakar, le 23 novembre 1988³⁷ et à ce jour aucun document évoquant d'autres projections du film n'a été retrouvé.

36. Série « ACICR, B OP NBIA, Activités générales du CICR au Nigéria-Biafra (celule), 1967-1970 », dont un inventaire a été édité en 2015. Concernant Hank Wharton, voir en particulier : B OP NBIA 04-164, « Collaboration entre Hank Wharton (North American Aircraft Trading Corporation) et le CICR : accords et correspondance. 4 juin 1968-31 juillet 1968 » (04.06.1968-31.07.1968) et B OP NBIA 11-109, « Secours au Nigéria : correspondance, notes et télex. 20 mai 1968-26 février 1970, sd Note de dossier datant du 2 août 1968 concernant l'affaire Hank Wharton (North American Aircraft Trading Corporation) » (20.05.1968-26.02.1970).

37. « Pan-African conference of National Red Cross and Red Crescent societies (Dakar, 21-23 November 1988) », p. 72.

Destination paix marque cependant un tournant dans la communication du CICR. Son apport ? Des sourires et un nouveau message selon lequel il est utile de soutenir le CICR, car ce dernier permet à des milliers d'individus de retrouver goût à la vie. De là à affirmer que cette nouvelle tendance dans la communication du CICR serait due à l'africanité d'Ola Balogun semble un raccourci peu convaincant. Alain Modoux reconnaît lui-même avoir attendu d'Ola Balogun qu'il réalise un film dans lequel les Africains seraient présentés autrement que comme des victimes en détresse³⁸. Qui, aux yeux des Occidentaux, pouvait remplir cette mission au mieux ? Un Africain, sans nul doute. Et Ola Balogun, de ce point de vue, a su répondre à la demande de son public cible, qui plus est, son commanditaire – le public occidental. Cependant, cette « africanité » est aussi une construction puisqu'il suffit de regarder le film *Messages (Red Cross messages from Child Alive)*, produit par la Fédération internationale des Sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (FICR) en 1987, pour constater que – même ! – un réalisateur suédois – Bengt Ericsson – est capable de filmer les bénéficiaires d'une aide humanitaire dans des moments de bonne humeur et d'allégresse ! Il semble donc évident que la force du film ne réside pas dans sa part d'« africanité » ou son regard optimiste sur l'Afrique, car il ne s'agit pas ici d'une caractéristique spécifique au réalisateur africain, mais d'une réponse aux attentes de l'institution productrice.

Sa force réside bien plus dans cela même qui a déçu les commanditaires. On pourrait argumenter que *Destination paix* n'a pas plu pour des raisons esthétiques. En effet, le film présente quelques lenteurs et la scénarisation manque parfois de cohérence : on ne voit pas toujours le lien entre les différents tableaux tournés dans les différents pays, si ce n'est que chaque tableau appréhende un type d'action spécifique du CICR. Si l'on peut donc comprendre que le film d'Ola Balogun ait pu désappointer d'un point de vue cinématographique, il serait terriblement naïf de n'attribuer cette frustration qu'à la qualité du film. Rien n'empêchait en effet le service de la communication d'émettre des réserves et de demander des modifications pour pallier les faiblesses esthétiques du film dont l'image et le montage n'avaient en fait rien à envier aux autres films institutionnels produits par le CICR. En revanche, il est intéressant de relever combien la séquence de six minutes portant sur les actions

38. Propos recueillis lors d'un entretien le 28 avril 2017.

du CICR au Nigéria semble avoir soulevé un conflit d'intérêts. En débloquant un budget conséquent pour un réalisateur nigérian, le CICR souhaitait produire un film emprunt de gaîté et de reconnaissance. Mission accomplie ! Thierry Germond espérait même que le film rétablirait une certaine vérité sur les bienfaits du CICR pendant la guerre du Biafra. Mais il semble bien que l'organisation ne se soit pas préparée à financer un film dont émanerait une critique, aussi implicite soit-elle, remettant en cause le principe d'impartialité auquel elle tient tant. Et c'est justement dans cette critique que se trouve l'« Afrique qui existe réellement » telle que la représente Ola Balogun dans *Destination paix* : une Afrique reconnaissante pour l'aide humanitaire qui lui est apportée, certes, mais pas dupe de l'usage politique qui peut en être fait.

Anaïs CLERC-BEDOUET
Institut de hautes études internationales et du développement
(IHEID), Genève

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERT, Christiane, « Africanité et mondialisation chez les écrivains africains francophones », in *Figures croisées d'intellectuels*, éd. par Abdoulaye Gueye, Abel Kouvouama, Anne Piriou, Anne-Catherine Wagner, Paris, Karthala, 2007, p. 46-67.
- BALOGUN, Françoise, *Le cinéma au Nigéria*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- , « C'était avant Nollywood! », in *The magic of Nigeria. On the cinema of Ola Balogu*, ed. by Gary Vanisian, Frankfurt am Main, Filmkollektiv Frankfurt, 2016, p. 17-54.
- BALOGUN, Ola (Augustus Olatunbosun Balogun), *Le cinéma documentaire de 1920 à 1956: tendances et directions*, thèse de doctorat, Université de Nanterre, 1971.
- , *The tragic years. Nigeria in crisis 1966-1970*, Benin City, Ethiope Publishing Corporation, 1973.
- , « Reflections on a 70th anniversary », *The News*, 2 août 2015, en ligne <<http://thenewsnigeria.com.ng/2015/08/ola-balogun-reflections-on-a-70th-anniversary/>>.
- BARROT, Pierre (éd.), *Nollywood: le phénomène vidéo au Nigéria*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (éd.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Volume 1 : *Écriture de l'histoire*, Volume 2 : *Archives, témoignage, mémoire*, Paris/Bry-sur-Marne, L'Harmattan/INA Éditions, 2011.
- BERTOZZI, Marco, « La mémoire en scène. Le témoignage dans le cinéma documentaire », in *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, éd. par J.-P. Bertin-Maghit, Paris/Bry-sur-Marne, L'Harmattan/INA Éditions, 2011, vol. II, p. 139-148.
- BEUCHOT, Pierre *et al.* (éds), *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- COLLEYN, Jean-Paul, « Se retrouver dans un film », in *L'écriture documentaire de l'histoire. Le montage en récit*, éd. par Nadège Ragaru, Ania Szczepanska, actes du colloque DokEst89 organisé les 3 et 4

- novembre 2015, Paris, site de l'HiCSA, 2016, p. 86-92 et en ligne <<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=849&lang=fr>>.
- CORNER, John, *The art of record: a critical introduction to documentary*, Manchester, Manchester University Press, 1996.
- EKWUAZI, Hyginus, *Nigerian cinema, pioneers & practitioners*, Jos, National Film Institute, 2004.
- , «Nigerian literature and the development of the Nigerian film industry», *Ijota: Ibadan Journal of Theatre Arts*, 1/1 (2007), p. 130-139.
- FEHRENBACH, Heide, RODOGNO, Davide (eds), *Humanitarian photography: a history*, New York, Cambridge University Press, 2015.
- FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris, 1993.
- FORSYTH, Frederick, *The Biafra story: the making of an African legend*, New York, Penguin Books, 1969.
- HAYNES, Jonathan (ed.), *Nigerian video films*, Ibadan, Kraft Books for the Nigerian Film Corporation, 1997.
- , *Nollywood: the creation of Nigerian film genres*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
- HEIDEGGER, Martin, «L'époque des conceptions du monde», in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 99-146. [éd. orig. : «Die Zeit des Weltbildes», in *Holzwege*, Frankfurt, 1950, p. 75-113].
- HOEFERT DE TURÉGANO, Teresa, «La politique de production cinématographique suisse: direction Sud/direction Est», *Décadrages*, 3 (2004), p. 111-118.
- MEIER, Marina, PALMIERI, Daniel, «Les équivoques du cinéma humanitaire: L'exemple d'*Helft Helfen!* (1948)», in *La guerre après la guerre. Images et constructions des imaginaires dans l'Europe du XX^e siècle*, éd. par Christian Delporte, Isabelle Veyrat-Masson, Denis Maréchal, Caroline Moine, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010, p. 65-79.
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2000.
- , *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- OKOME, Onookome, *The rise of the folkloric cinema in Nigeria*, Thèse de Doctorat, Université d'Ibadan, 1991.
- , «Ola Balogun et les débuts du cinéma nigérian», *CinémAction*, 106 (2003), p. 158-164.

- OKOME, Onookome, KRINGS, Matthias, *Global Nollywood: the transnational dimensions of an African video film industry*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.
- OLSEN, Camille, « Les pays scandinaves et le Biafra », *Revue française d'études politiques africaines*, 52 (1970), p. 77-111.
- ONUZULIKE, Uchenna, « Nollywood: the influence of the Nigerian movie industry on African culture », *Human Communication*, 10/3 (2007), p. 231-242.
- , *Nollywood: the emergence of the Nigerian videofilm industry and its representation of Nigerian culture*, Worcester, Clark University, 2008.
- « Pan-African conference of National Red Cross and Red Crescent societies (Dakar, 21-23 November 1988) », *International Review of the Red Cross*, 268 (janvier-février 1989), p. 71-73.
- « Press conference given by the President of the ICRC (Geneva, 30 May 1995) », *International Review of the Red Cross*, 306 (mai-juin 1995), p. 316-322.
- SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.
- STEINACHER, Gerald, *Humanitarians at war: the Red Cross in the shadow of the Holocaust*, New York, Oxford University Press, 2017.
- VANISIAN, Gary (ed.), *The magic of Nigeria. On the cinema of Ola Balogun*, Frankfurt am Main, Filmkollektiv Frankfurt, 2016.
- , « Commented filmography », in *The magic of Nigeria. On the cinema of Ola Balogun*, ed by Gary Vanisian, Frankfurt am Main, Filmkollektiv Frankfurt, 2016, p. 195-228.

Filmographie

- Archives audiovisuelles de la FICR, 157404_1C.mp4. Lien actif le 7 mai 2017 : <<https://www.youtube.com/watch?v=BaSOFYM0j8>>.
- BALOGUN, Ola, *Destination paix*, 1988, 32:47 minutes. Archives audiovisuelles du CICR, V-F-CR-H-00202-FR-DIG. Lien actif le 7 mai 2017 : <<https://avarchives.icrc.org/Film/5632>>.
- ERICSSON, Bengt, *Messages (Red Cross messages from Child Alive)*, 1987, 27:23 minutes.
- WINIGER, Eduard, *Unis pour l'humanité*, 1986, 21:24 minutes. Archives audiovisuelles du CICR, V-F-CR-H-00201. Lien actif le 7 mai 2017 : <<https://avarchives.icrc.org/Film/5631>>.

CRISE CULTURELLE ET FIGURES POSTCOLONIALES DU RELIGIEUX DANS LE CINÉMA AFRICAIN

Cet article montrera l'instabilité de la figure du religieux dans l'Afrique postcoloniale. Le film *Au nom du Christ* du réalisateur ivoirien Roger Gnoan M'Bala est le lieu de proclamation d'un faux prophète noir, caricature d'une société en perdition religieuse que l'on dirait abandonnée de ses dieux ancestraux. Lauréat de l'Étalon de Yennenga, Grand Prix du Fespaco en 1993, *Au nom du Christ* raconte les dérives du colonialisme dans l'exploitation perversifiée du christianisme et dans l'implosion des croyances traditionnelles africaines. De là, le religieux postcolonial figure une hétérogénéité étrange, origine d'interprétations loufoques qui créent réinterprétation et surenchère des religions coloniales importées. Le cinéma comme la littérature abordent le syncrétisme culturel des pays dominés comme une forme de résistance à l'invasion totale du colonial. Autant les transformations syncrétiques du culturel sont perceptibles comme une profanation du sacré africain, autant elles se déclinent comme la robustesse des structures anthropologiques des civilisations conquises, plusieurs fois millénaires.

Au nom du Christ est un long métrage du réalisateur ivoirien Roger Gnoan M'Bala qui a remporté l'édition du Fespaco en 1993. Couronné de ce succès du cinéma africain, le film a eu une belle aventure lors de sa sortie en salle. L'intrigue qui s'y déploie prend corps à Bali-Ahuékro¹, village africain imaginaire où un prophète noir s'autoproclame et se présente comme le cousin du Christ, donc comme le neveu de Dieu. De miracles en démonstration de foi, Gnamien Atto, le cousin, prend pour nom sacerdotal « Magloire 1^{er} ». Ses deux désignations nominatives sont des programmes, Gnamien Atto signifiant littéralement en langue baoulé « Dieu-Mensonge » ou littérairement « Faux-Dieu » et Magloire 1^{er}

1. Signifie littéralement la survenue, l'essor du village du voleur.

renvoyant, bien entendu, au syntagme « ma gloire » expression de louange à son autosatisfaction. Le public est ainsi face à un prophète égocentrique dont le parcours de porcher à celui de neveu de Dieu est édifiant. En effet, sa fonction et son statut d'analphabète font de Gnamien Atto la risée du village jusqu'à ce que, sous la forme d'une annonce, un enfant « Komian »² lui révèle qu'il sera le prophète du Christ. Gnamien Atto tombe en transe et commence son ministère pastoral. Il connaît dès lors une élévation verticale qui le conduit jusqu'aux lumières célestes. Cette trajectoire transcendante crée son mythe du « nègre-dieu » dont la réputation s'établit grâce à la guérison d'une folle, au recouvrement de la vue pour un aveugle et à la conversion de quatre voyous qui terrorisent le village. Gnamien Atto se confectionne une croix de bambou et poursuit sa destinée. Dans un songe, il reçoit le baptême du Christ lui-même et s'apprête à défer la mort pour entrer dans la plénitude de son pastorat et sceller définitivement sa filiation au Christ.

Devenu Magloire 1^{er}, Gnamien Atto offre un visage combiné et composite de la religion chrétienne. Il s'habille d'une soutane de prêtre chrétien et se coiffe d'une toque de Komian africain. Son prosélytisme devient clivant et oppose de fait deux croyances qui provoquent une sorte de choc de civilisations. Ce contraste se matérialise dans le film par un ensemble de scènes dont la plus emblématique est l'altercation entre deux jumeaux qu'un choix divergent de religion oblige à se battre. S'empoignant à proximité du locossoué³, le canari tombe et se brise. La croyance investie dans ce récipient protecteur est mise à épreuve, car sa fragmentation ne provoque pas de conséquence fâcheuse, aucun malheur ne frappe le village. On s'interroge dès lors sur son utilité et sur le pouvoir dont il est supposé être investi. Magloire 1^{er} organise une battue pour dénicher tous les fétiches et gris-gris qu'il fait brûler. L'autodafé des signes religieux africains et la fêlure du canari protecteur sont autant de violences générées par la rencontre de deux croyances voire de deux religions. Le film *Au nom du Christ* campe une atmosphère de trouble perceptible dans le sillage de la colonisation et de l'évangélisation chrétienne, mais aussi une perturbation des populations relevant du doute né de la défaite de leurs dieux. Le triomphe du Dieu chrétien à travers la conversion et les miracles de Magloire 1^{er} nourrit les hésitations et la perplexité de la

2. Prêtre traditionnel akan aux pouvoirs mystiques et métaphysiques.

3. Récipient protecteur des villages dans certaines croyances akan.

communauté, qui elle a été témoin des agissements jusqu'alors peu exemplaires de ce nouveau prophète. Pour bloquer toute remise en question, les zéloteurs propagent à travers le village, les contrées voisines et bientôt le pays, les hauts faits de Magloire 1^{er}, présentés comme le dernier Évangile, celui de Saint Koudou. D'ailleurs convaincu de sa propre déi-cité, il défie la mort en demandant à être fixé sur une croix, puis fusillé : il promet de rassembler les balles dans sa paume pour les rendre aux tireurs. Des Dozos⁴ se portent volontaires, font feu et le tuent. À travers cette séquence grotesque, puisque Magloire 1^{er} utilise sa foi comme un gri-gri pour affronter, sur la croix, les fusils des dozos, le film met en opposition la culture coloniale et la culture africaine conquise. Le prophète exprime une foi démonstrative par le défi de son immortalité et sa mort est paradoxalement le résultat d'un syncrétisme décalé : toute l'ironie de situation se découvre dans le cumul de la foi chrétienne et des croyances offrant une protection mystique, telle celle du locossoué. Le réalisateur fustige la mauvaise assimilation de la croyance chrétienne et la non-compréhension de ses symboles, perçus dans le cas de Magloire comme la croyance en son invulnérabilité aux munitions. La mise en scène est donc celle d'une atmosphère de conflit.

La séquence de la crucifixion, puis de la mise à mort de Magloire 1^{er} par des chasseurs traditionnels est emblématique et symptomatique des conséquences de la violence de la colonisation. Ce plan du film est une recomposition et une hybridation factuelle qui superposent des faits historiques et des pratiques culturelles tronquées, puisque Magloire 1^{er} persuade son public et se persuade lui-même de sa capacité de triompher de la mort. La dérision lisible dans la représentation de ce personnage exubérant montre, il est vrai, le caractère truculent de l'histoire du christianisme en Afrique, mais surtout la déraison d'un messie autoproclamé. Personnage psychologiquement disloqué, ne sachant plus se situer culturellement, religieusement perturbé, il est la métaphore de l'étourdissement ambiant et collectif, tel un vertige, qui gagne toutes les sociétés colonisées⁵. La religion en Afrique postcoloniale est une imposture,

4. Chasseurs traditionnels sénoufo, malinké ou bambara dotés de pouvoirs magico-religieux.

5. Dans ce sens, on pourra se référer aux réflexions de Joseph Tonda qui présente le « pentecôtisme charismatique » comme le « révélateur de l'impérialisme postcolonial » (*L'impérialisme postcolonial*, p. 30).

comme le démontre Magloire 1^{er}. Les rites ne sont plus authentiques, ils ne sont plus pratiqués selon leur orthodoxie et la relativisation des pratiques cérémonielles crée une faille dans l'approche postcoloniale de Dieu dans l'Afrique vaincue. La réinvention quotidienne de ce Dieu aux couleurs locales est une cécité volontaire dont se frappent les dominés. Le reniement du soi culturel dans l'acceptation et la promotion d'un christianisme tropicalisé paraît comme une résignation d'êtres défaits dont le salut se niche dans le martyre de la souffrance, dans le souvenir des coups de fouet ou du martinet de la civilisation.

Avec son film, le réalisateur considère que la mort de Magloire 1^{er} – par son aveuglement et son autopersuasion – atteste de l'héritage hybride, tel une face zébrée, des superpositions des croyances religieuses de l'ère coloniale. La mort de Magloire 1^{er} peut s'interpréter comme la subsistance des religions traditionnelles africaines malgré l'autodafé colonial, manifeste et symbolique, de la religion africaine précoloniale. Ce déicide n'est pas survenu malgré le saccage des rituels et la mise en veilleuse des processions religieuses ancestrales. La mort de Magloire 1^{er} peut donc se comprendre comme la fin de l'imposture, du mensonge et de la caricature. C'est une mort ironique, puisque ce sont des fusils – armes entrées en Afrique avec la colonisation tout comme le christianisme – qui mettent à mort le prophète chrétien. En fait, le film développe la métaphore du serpent qui se mord la queue, en pointant un ensemble de symptômes qui révèlent que l'héritage colonial se détruit avec ses propres armes. Sans prendre de position explicite, le réalisateur met en scène une atmosphère conflictuelle dans laquelle les oppositions et les contradictions symboliques des deux croyances nourrissent l'évolution de l'intrigue. La relation réversible de bourreau et de victime qui lie les deux croyances en présence consacre à la fois le christianisme comme bourreau de « l'ancestratritie »⁶ africaine comme de sa victime. Elle présente également les croyances africaines comme victimes lorsqu'il y a destruction du locossoué, mais aussi comme bourreau par l'entremise des dozos tueurs, dont le succès vérifie la survivance des croyances africaines et l'éternité des dieux ancestraux. Au nom du Christ, Magloire 1^{er} s'est donné des airs de « Messie noir », de « nègre-dieu » et sa mort est une imposture. Le conflit religieux qui couve au sein

6. Terme utilisé par José Doré dans *Le devenir de la théologie catholique depuis Vatican II. 1965-1999*, p. 245.

de l'Afrique postcoloniale est ainsi matérialisé par la figure caricaturale qu'est Magloire 1^{er}. Quelles formes de croyance reste-t-il dans l'Afrique des colonisations? Quel commerce christianisme et « ancestrôlatricie » entretiennent-ils dans la nécessité de l'inculturation⁷?

La stratégie coloniale s'est engagée graduellement dans les espaces dominés. Elle a commencé par une intrusion du christianisme qui s'est prolongé par une conquête militaire et s'est établie par une exploitation administrative et économique. Le paysage postcolonial porte ainsi les traces du colonial qui a façonné l'espace, la culture et la pensée des vaincus. Le postcolonial est en conséquence légitimé par le colonial. Travailler sur la figure postcoloniale du religieux et sur l'hybridité culturelle autorise à explorer l'étiologie coloniale du fait culturel. Nous poserons dès lors, dans la partie qui suit, les balises spatio-temporelles fixant la théo-conquête coloniale décor du film *Au nom du Christ*.

La théo-conquête coloniale: la croisade au-delà des tropiques

Montesquieu s'étonnait: « On ne peut se mettre dans l'idée que Dieu, qui est un être très sage ait mis une âme, surtout une âme bonne, dans un corps tout noir... »⁸. Ce commentaire nous permet d'envisager « L'esprit des lois » du philosophe des Lumières pour son traitement de la traite négrière. Les Occidentaux esclavagistes, après les Arabes négriers, passés maîtres dans l'art de ce commerce depuis le VII^e siècle, sont rattrapés par les contradictions d'époque entre leurs discours et leurs actes. La philosophie des Lumières qui promut le progrès et la raison ne sut se déployer hors de ses propres limites européennes et l'Afrique subit un obscurantisme idéologique qui de nos jours réévalue la notion de « Lumières » à l'aune de faillites intellectuelles nées de failles morales, comme l'ont dénoncé Frantz Fanon et Aimé Césaire par exemple. L'incapacité intellectuelle à sortir des représentations hiérarchiques des peuples et la conviction d'une échelle des valeurs dépendante d'une

7. Le terme d'inculturation, en tant qu'intégration aux rituels chrétiens de pratiques ou signes religieux autres, est adopté officiellement lors du concile Vatican II, dans son document final *Ad populum Dei nuntius* (art. 5). Voir page 8 et note 17 (Y. Labbé).

8. Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, livre XV, chapitre V, [1748]. Disponible en ligne: <<http://gallica.bnf.fr/essentiels/montesquieu/esprit-lois/esclavage-negres>>.

perception du « progrès » forcément eurocentré forment un déséquilibre coupable devant l'Histoire. L'inconstance du jugement, de l'évaluation et de l'appréciation semble une prouesse thaumaturgique.

Dans la suite connue de l'évolution des préoccupations commerciales et coloniales, le XIX^e siècle verra par exemple l'indécrottable débat autour de l'humanité ou de l'inhumanité de la colonisation. Alors que le 28 juillet 1885 Jules Ferry motive la nécessité de l'expansion coloniale à l'Assemblée nationale française⁹, dans le même temps, Léopold II, roi des Belges et maître absolu du Congo, prononce un discours¹⁰, sorte de bréviaire du système, qui déploie en une sincérité implacable son appel rapide au profit commercial sur ses nouvelles terres. Situé au moment de la conquête française, le roman de Kourouma *Monnè, outrages et défis* (1990) relève avec tristesse et raillerie ces actes de rapine en l'Afrique de l'Ouest. Vol et viol symbolique sont des traumatismes dont les conséquences se dévoilent aussi dans une relation défaite aux dieux, comme le décrit le narrateur omniscient de *Monnè, outrages et défis*:

C'est quand Djigui arriva en tête de l'escorte du côté de Kouroufi, au bout du chantier, qu'il trouva, arrêtée, une colonne française. La vraie colonne française [...] Oui! Djigui était nez à nez avec une vraie colonne française. Les Nazaréens étaient entrés à Soba par la colline Kouroufi, par Kouroufi truffée de sortilèges! Ils l'avaient escaladée comme s'enjambent le seuil de la case et les cuisses d'une femme déhontée; s'étaient emparé de l'arsenal. Sans tirer un coup de fusil. Sans faire hurler un chien! Sans tuer un poussin! Sans effarer une seule poule couvant ses œufs¹¹.

La prise de Soba par les colonnes françaises avec la plus grande facilité met à nu trois faits importants. D'abord, d'un point de vue matériel et objectif, elle indique que la colline Kouroufi n'était pas protégée ou, tout simplement, que la colline Kouroufi était le périmètre de Soba le moins protégé. En second lieu, du point de vue de la croyance et de la religion, la conquête de Soba atteste à la fois la croyance des habitants et de leur

9. J. Ferry, « Les fondements de la politique coloniale (28 juillet 1885) ».

10. Ce discours de Léopold II, roi des Belges, prononcé en 1883 devant les missionnaires se rendant en Afrique n'est pas attesté. Disponible sur internet en plusieurs versions, il est souvent présenté comme un faux. Voir les propos de K. Ngalamulume, « Léopold II et les missionnaires ».

11. A. Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, p. 35.

roi dans les dieux liés aux sortilèges ; et simultanément l'inefficacité de ces dieux défaits. En troisième lieu, sous l'angle symbolique, la soumission de Soba confirme la supériorité des dieux nazaréens sur ceux de Soba. La colonisation se révèle tant une prise de possession pour l'exploitation marchande, que la mise en péril d'un univers de croyance qui semble avoir failli. Le couvert civilisationnel de la conquête n'avait donc rien de philanthropique, ce que Césaire a bien vu quand il écrit que :

... ni évangélisation, ni entreprise philanthropique, ni volonté de reculer les frontières de l'ignorance, de la maladie, de la tyrannie, ni élargissement de Dieu, ni extension du Droit ; d'admettre une fois pour toutes, sans volonté de broncher aux conséquences, que le geste décisif est ici de l'aventurier et du pirate, de l'épicier en grand et de l'armateur, du chercheur d'or et du marchand, de l'appétit et de la force, avec derrière, l'ombre portée, maléfique, d'une forme de civilisation qui, à un moment de son histoire, se constate obligée, de façon interne, d'étendre à l'échelle mondiale la concurrence de ses économies antagonistes¹².

Établissant la différence entre la stratégie et l'essence de la colonisation, Aimé Césaire définit intrinsèquement le système colonial comme une campagne économique conduite par une campagne militaire à partir d'arguments soporifiques évoquant l'extension religieuse, le désir de « lumière », la volonté de libération des peuples meurtris, l'humanité de soigner et d'éradiquer des maladies pour la dignité humaine dans un besoin d'équité sociale. Césaire considère les arguments de la justification de colonisation comme de la poudre aux yeux des peuples conquis et abusés pour être pillés. Il dénonce ainsi l'approche mercantile de Ferry qui justifie la colonisation comme une ouverture de marché, une extra-territorialisation du commerce. Notons, ici, certaines prétentions de Jules Ferry qui soutient que :

La première forme de la colonisation, c'est celle qui offre un asile et du travail au surcroît de population des pays pauvres ou de ceux qui renferment une population exubérante. [...] Mais il y a une autre forme de colonisation, c'est celle qui s'adapte aux peuples qui ont, ou bien un excédent de capitaux, ou bien un excédent de produits. [...] Les colonies sont pour les pays riches un placement de capitaux des

12. A. Césaire, *Discours sur le colonialisme*, p. 8 sq.

plus avantageux. [...] Dans la crise que traversent toutes les industries européennes, la fondation d'une colonie, c'est la création d'un débouché. [...] Messieurs, il faut parler plus haut et plus vrai ! Il faut dire ouvertement qu'en effet les races supérieures ont un droit vis à vis des races inférieures [...] parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont un devoir de civiliser les races inférieures. [...] Ces devoirs ont souvent été méconnus dans l'histoire des siècles précédents, et certainement quand les soldats et les explorateurs espagnols introduisaient l'esclavage dans l'Amérique centrale, ils n'accomplissaient pas leur devoir d'hommes de race supérieure. Mais de nos jours, je soutiens que les nations européennes s'acquittent avec largeur, grandeur et honnêteté de ce devoir supérieur de la civilisation. [...] À l'heure qu'il est, vous savez qu'un navire de guerre ne peut pas porter, si parfaite que soit son organisation, plus de 14 jours de charbon et qu'un navire qui n'a plus de charbon est une épave sur la surface des mers abandonnée au 1^{er} occupant. D'où la nécessité d'avoir sur les mers des rades d'approvisionnement, des abris, des postes de défense et de ravitaillement¹³.

Un tel propos, sous couvert d'humanisme civilisationnel, confortera Césaire dans son analyse et sa qualification de la colonisation comme système d'exploitation économique. Dans son *Discours sur le colonialisme*, prononcé en 1950, le poète argue que le commerce, mais surtout l'extorsion et la supercherie sont les nœuds d'un système voyou de spoliation de territoires reculés. Pour paraphraser Césaire, le colon est le pirate qui s'exprime sous le masque du missionnaire, le colon est l'orpailleur clandestin ou assumé qui fouille les entrailles des terres conquises ou cédées dans l'élan du marchand véreux et du recéleur associés. Le colon est le profanateur des dieux et des tombes des gardiens d'une civilisation millénaire. Le colon est dans l'idée de Césaire le voleur qui avance masqué sous la barbe et la soutane, tenant la bible, le fouet, la pioche et le fusil. Il est vrai que la démonstration de Césaire porte sur les actes et les discours dont la stratégie se cautionne d'un point de vue culturel et religieux. Léopold II le roi des Belges l'a soutenu avec l'élégance du cynique qui caractérise son propos :

[...] Le but principal de votre mission en Afrique n'est donc point d'apprendre aux nègres à connaître Dieu, car ils le connaissent déjà.

13. J. Ferry, « Les fondements de la politique coloniale (28 juillet 1885) ».

Ils parlent et se soumettent à un Mundi, Un'Mungu, Un Diakomba et que sais-je encore; ils savent que tuer, voler, coucher la femme d'autrui, calomnier et injurier est mauvais. Ayons donc le courage de l'avouer. Vous n'irez donc pas leur apprendre ce qu'ils savent déjà. Votre rôle essentiel est de faciliter la tâche aux administratifs et aux industriels. C'est donc dire que vous interprétez l'évangile de façon qui sert à mieux protéger nos intérêts dans cette partie du monde. [...] Évangélisez les Nègres à la mode des Africains, qu'ils restent toujours soumis aux colonialistes blancs. Qu'ils ne se révoltent jamais contre les injustices que ceux-ci leur font subir. Faites-leur méditer chaque jour « heureux ceux qui pleurent, car le Royaume des cieux est à eux ». Convertissez toujours des Noirs au moyen de la chicote. Gardez leurs femmes à la soumission pendant neuf mois afin qu'elles travaillent gratuitement pour vous. Exigez ensuite qu'ils vous offrent en signe de reconnaissance des chèvres, poules, œufs, chaque fois que vous visitez leurs villages. [...] ¹⁴

Le discours du roi des Belges fonctionne comme le parangon du *modus operandi* de l'accumulation de richesse par les colons; la figure du missionnaire pouvait tout camoufler dès lors que l'imagerie populaire le présentait comme le « bon père » barbu qui rencontre des populations « indigènes », offrant aux « sauvages » la possibilité d'être sauvés. Les missionnaires sont la douce violence qui a fragilisé les défenses africaines à la résistance coloniale. Ils ont rongé et perforé les digues et les remparts culturels de l'Afrique colonisée. C'est d'ailleurs ce qui explique que les stigmates les plus profonds de la conquête sont ceux liés à l'univers de croyance et non à des usages ou représentations de valeurs économiques. Avec d'une part une civilisation de la pioche qui creuse l'or et les métaux précieux destinés à la vente et de l'autre une civilisation métaphysique qui consacre tout aux dieux en subordonnant la vie dans l'au-delà à celle sur terre, les sociétés coprésentes n'ont pas le même système de valeurs. Les vertus culturelle, religieuse et spirituelle de l'or dans nombre de sociétés africaines n'ont pas pesé assez lourd face à celle d'échange, devenue refuge, prônée par les Occidentaux auxquels Montesquieu prodiguait déjà quelques ruses pour l'obtention rapide :

14. Extraits du même discours de Léopold II, cité par J. F. Owono, *Pauvreté ou paupérisation en Afrique*, p. 172 sq.

La plupart des peuples des côtes de l'Afrique sont sauvages ou barbares [...]. Ils sont sans industrie. Ils n'ont point d'arts, ils ont en abondance des métaux précieux qu'ils tiennent immédiatement de la nature. Tous les peuples policés sont donc dans un état de négociier avec eux avec avantage; ils peuvent leur faire estimer beaucoup de choses de nulle valeur, et en recevoir un très grand prix¹⁵.

Comme nous l'indiquions plus haut, les stigmates de la colonisation vont se révéler dans l'espace religieux, dont les croyances et les rituels se sont modifiés. Le vin de palme ou les bières de maïs qui servaient de breuvage aux dieux, tout comme certaines libations, ont été remplacés par de la liqueur. Dans *Au nom du Christ*, l'Évangile chrétien est adapté aux rythmes et aux rituels locaux. Magloire 1^{er}, entre autres avec les miroirs fixés sur sa toque du Komian, en donne un exemple évocateur.

Au nom du Christ, *une réception du christianisme*

Dans le film de Gnouan Bala, la séquence de la lecture de l'Évangile selon Magloire, dans une Bible tenue à l'envers, est un moment clé du film. Il permet de comprendre l'histoire comme une saisie inversée de la Bible qui ouvre *de facto* la question de la réception de l'Église et du christianisme dans les sociétés africaines colonisées. Le film est traversé par nombre d'impostures figurées par des entorses à l'orthodoxie du christianisme, mais ces renversements sont aussi exploités dans la stratégie d'écriture du scénario qui, par sa tonalité et sa fantaisie, place les divers événements en phase avec un discours filmique très contemporain.

La filiation de Magloire 1^{er} au Christ est un premier point important dans l'intrigue du scénario, car ce statut de cousin est déjà une légitimation de son discours chrétien. La foi semble donc une affaire de famille et les membres de ce groupe peuvent valablement s'appeler « frères »; ce lien familial lui permet d'user de stratégies pour convertir le village au christianisme. L'autre imposture du prêtre est l'énonciation d'un Évangile selon Magloire 1^{er} tiré d'une Bible non écrite... puisqu'il est lui-même analphabète. On comprendra que le scénario joue de la superposition métaphorique pour fondre deux prêtres en un seul, le prêtre chrétien et

15. Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, livre XXI, chapitre II. Disponible en ligne: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62730454/f389.item>>.

le prêtre traditionnel ou Komian. Celui-ci, au niveau social, désigne une autorité religieuse et spirituelle dans les communautés akans. Assurant la transition entre les mondes et se réclamant le pont entre le monde physique et le monde métaphysique, le Komian correspond à l'Oracle des civilisations gréco-latines. Komian, en tant que notion, signifie prêtre ou prêtresse de divination. Le Komian¹⁶ est un motif qui parcourt le film *Au nom du Christ* et dont la métaphore pétrit le personnage de Magloire 1^{er} : le Komian est un médium investi du pouvoir de déchiffrer l'invisible, il peut capter l'imperceptible et accéder à l'au-delà. Il est, en conséquence, le lien entre la société des vivants et celle des morts, un porte-parole des esprits que Séraphin Essane, dans son article intitulé : « Le Komian, Mythe Akan du surhomme » décrit comme :

[...] La figure « surhumaine » identifiée est celle du komian, accomplissement du konyba, la voyance, la thaumaturgie, le sacerdoce de naissance, à la différence des tilimanfouè qui manifestent des qualifications ou attitudes semblables, mais acquises par initiation traditionnelle, et marquées par l'ambiguïté : le sacré que manifeste le tilimanfouè s'exprime à la fois sur le registre du bien et du mal. Le konyba (le voyant, le thaumaturge, le prêtre de naissance) jusqu'à la stature parfaite du komian, révèle le dieu né dans l'homme, et consacre à la plus haute vocation humaine : coopérer parmi les hommes avec l'Âme du monde, le foyer des forces gardiennes de l'Ordre, de l'Harmonie, de la Vie, contre les forces parasites maléfiques du Désordre, du Chaos, de la Mort¹⁷.

Ainsi l'on peut saisir la métamorphose de la question religieuse entre l'Afrique traditionnelle et celle de l'Afrique postcoloniale dans la définition même du Komian. Le cosmos de sa croyance culturelle et religieuse est subdivisé en deux pôles, le monde des morts qui supplante et soumet celui des vivants. Intermédiaire entre les mondes, le Komian

16. Cette figure nourrit aujourd'hui la philosophie du romancier Jean-Marie Adiaffi qui a théorisé le bossonisme – de *bosson*, génie en agni – présenté comme « la religion des Africains ». Pour Adiaffi, la colonisation a commencé par le spirituel (l'action des missionnaires) ; la libération et la réponse au désastre africain doit donc se réaliser par/ dans le spirituel. Le bossonisme apparaît alors comme une théorie de la revalorisation de la « spiritualité africaine », une sorte de renaissance culturelle. Ce concept constitue également pour Adiaffi une « théologie de libération africaine ». Voir la thèse de S. Cissoko, *Mythe et création romanesque chez Jean Marie Adiaffi*, p. 63.

17. S. Essane, « Le Komian, mythe Akan du surhomme », p. 29.

maîtrise l'art de la divination à partir de la recombinaison symbolique des éléments de la nature. Par l'eau, la terre, le vent et le feu, il interprète les mystères du monde. Le Komian est l'être aux quatre yeux qui voit le visible et l'invisible ; l'intérieur et l'extérieur. Porte ou balcon, il représente le duel qui unifie les mondes. Dans le film, Magloire 1^{er} est révélé par un Komian et la transe qui le saisit révèle son accès à un univers de l'ailleurs. Pourtant, l'ironie d'*Au nom du Christ* ne cède jamais : le spectateur garde tout de même à l'esprit un paradoxe de taille, car si la mort de Magloire peut être interprétée comme la fin d'une imposture – celle des croyances « zébrées » – son rôle de messie – révélé par un enfant Komian – est aussi une forme de folie et une imposture...

Une société syncrétique

La figure du religieux en Afrique postcoloniale prend selon nous les circonvolutions de l'étourdissement culturel et politique que la colonisation a insufflé dans les structures de gestion de l'Afrique colonisée. La colonisation a été la perturbation de la stabilité d'un système performant de gestion endogène. Toute société ayant ses contradictions internes et sa logique de fonctionnement propre, la colonisation des pays africains a été vécue comme un véritable mécanisme d'étourdissement. L'étourdissement donne le vertige, crée une illusion de tangage de la terre autour de soi, perturbe l'équilibre, déstabilise et fait chuter. Dans la métaphore de la croyance religieuse, l'Afrique postcoloniale allie les pratiques des religions ancestrales à celles des religions importées par les colonisations. L'espace du religieux postcolonial africain est bigarré et syncrétique. C'est la grande inversion de l'Histoire que de remarquer que le christianisme qui était aux avant-postes de la colonisation ait été modulé par les incurvations culturelles de l'Afrique. L'espace postcolonial du culturel et du religieux est un espace de compromis où l'orthodoxie religieuse cède le pas à la flexibilité réceptive du culturel ; de ce fait, le christianisme accepte des intrants culturels dans la localité du culte et la liturgie intègre les tambours et les chants locaux, tout comme la statuaire admet des œuvres à connotation culturelle forte. Cette hybridité est reconnue et même officialisée sous le terme d'inculturation et c'est le concile Vatican II qui adopte officiellement ce terme dans son document final, *Ad populum Dei nuntius*, art. 5, quand Pedro Arrupe le présente en

1977 au Synode romain des évêques, puis le définit le 14 mars 1978 dans sa *Lettre sur l'inculturation* :

L'inculturation est l'incarnation de la vie et du message chrétiens dans une aire culturelle concrète, en sorte que non seulement cette expérience s'exprime avec les éléments propres de la culture en question (ce ne serait alors qu'une adaptation superficielle), mais encore que cette même expérience se transforme en un principe d'inspiration, à la fois norme et force d'unification, qui transforme et recrée cette culture, étant ainsi à l'origine d'une nouvelle création¹⁸.

Jean-Paul II reprend ce terme pour la première fois dans un texte officiel du Magistère, *Catechesi Tradendae* (16 octobre 1979), mais c'est l'encyclique *Redemptoris Mission* (1990) qui le popularise, même si, comme on le voit, le concept précède cette encyclique. Voici la définition qu'en donne Jean Paul II :

Le terme «inculturation», a beau être un néologisme, il exprime fort bien l'une des composantes du grand mystère de l'Incarnation. De la catéchèse comme de l'évangélisation en général, nous pouvons dire qu'elle est appelée à porter la force de l'Évangile au cœur de la culture et des cultures¹⁹.

L'Église romaine a donc affirmé une nécessité d'inculturation, en tant que capacité d'adaptation du christianisme aux exigences culturelles locales des contrées investies. L'on se retrouve en pleine légitimation du syncrétisme du culte religieux. La figure du religieux porte ainsi les hachures des traversées et des rencontres culturelles, selon un idéal qui semble bien utopique.

Conclusion

Au nom du Christ présente un espace culturel de la croyance complètement brouillé. Le film délégitime le religieux africain tout en dénaturant le christianisme porté par la colonisation au cœur des sociétés défaites. Cette double délégitimation du religieux entraîne un brouillage

18. Cité par Y. Labbé, «Le concept d'inculturation», § 4.

19. Cité par R. Lacroix, *Devenir chrétien*, p. 178 sq.

culturel qui voit se superposer une hétérogénéité des rituels et un affaiblissement de l'orthodoxie de la pratique religieuse. Ici, l'hétérogénéité est un désordre qui exprime la perturbation sociétale et la désarticulation systémique opérées par l'intrusion coloniale. Exemplification majeure de cet état transgressif, le réalisateur place au cœur de l'intrigue le viol par un masque d'une jeune femme, Nana N'sé, qui va sombrer dans la folie. Traditionnellement, les sociétés africaines dans leur grande majorité scénarisent le monde par le jeu allégorique et métaphorique de la représentation des masques. Chez les Gouro de Côte d'Ivoire par exemple, les masques ont une valeur de métaphorisation de l'univers et de la création du monde. La société des masques permet de matérialiser l'abstraction transcendante que les mythes s'efforcent de rationaliser. Face à l'angoisse de l'infini et de l'infinitude que déploient les interrogations humaines sur la genèse des choses et des phénomènes et la fin de tout existant, les masques africains apportent des réponses sur la matérialité de l'immatérialité du monde. La permanence des cycles et des états se lit dans les rituels d'exécution des danses nourries et des chants entonnés dans les célébrations des cérémonies de masques. Les masques font par conséquent, en général, partie des sociétés d'exorcisme et de protection des humains. Présenter un masque violeur est donc une entorse culturelle et une dépréciation religieuse; sans doute une critique des religions traditionnelles enclines au secret, à l'initiation et à l'opacité; toute chose qui caractérise les religions et les croyances. On note aussi une remise en cause du christianisme par la représentation qu'en fait le film. On assiste à une réécriture permanente de la Bible, on voit également Magloire 1^{er} aveugler, temporairement, un voyou, à l'aide de décoctions; pour, ensuite, lui redonner la vue. Le réalisateur tourne en dérision les miracles religieux et le ridicule des bévues ou échecs de la foi se lisent comme une forte défiance vis-à-vis des religions et une banalisation du sacré. Présenté comme une arnaque civilisationnelle, le religieux est haché et croqué par le film qui en appelle à la conscience historique. La schizophrénie de l'Afrique qui ballote le continent entre folie et décadence des valeurs contraint à rechercher les solutions de cette dilution dans la quête d'une spiritualité ontologique qui rétablirait l'équilibre des flux culturels, économiques, sociétaux... Mais une société à l'âme si brouillée et à la croyance détruite peut-elle aspirer à la rédemption historique? La crise du religieux ne figure ou ne préfigure-t-elle pas les crises sociétales et sociales? Les entrelacs du film piègent la crédulité du spectateur, le

laissent perplexe et interrogateur, jaugent sa foi, dessillent ses yeux face à l'histoire des sociétés.

Bi Kacou Parfait DIANDUÉ
Université Félix-Houphouët-Boigny, Abidjan

BIBLIOGRAPHIE

- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.
- CISSOKO, Sara, *Mythe et création romanesque chez Jean Marie Adiaffi*, thèse soutenue à l'Université Cocody-Abidan en 2014, sous la dir. de Diandué Bi Kacou Parfait, non publiée.
- DORÉ, José, *Le devenir de la théologie catholique depuis Vatican II. 1965-1999*, Paris, Beauchêne, 2000.
- ESSANE, Séraphin, « Le Komian, mythe Akan du surhomme », in *L'Arc a dit. Regards-paroles sur la création artistique en Côte-d'Ivoire*, 6 (2004), p. 27-29.
- FERRY, Jules, « Les fondements de la politique coloniale (28 juillet 1885) », en ligne sur le site de l'Assemblée nationale française : <<http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/jules-ferry-28-juillet-1885>>.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.
- LABBÉ, Yves, « Le concept d'inculturation », *Revue des sciences religieuses*, 80/2 (2006), p. 205-215 et en ligne : <<http://rsr.revues.org/1875>>.
- LACROIX, Roland, *Devenir chrétien*, Paris, Éditions de l'Atelier/Éditions ouvrières, 2006.
- MONTESQUIEU, *De l'Esprit des lois* [1748], disponible en ligne : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62730454/f1.item>>.
- NGALAMULUME, Kalala, « Léopold II et les missionnaires. Les circulations contemporaines d'un faux », *Politique africaine*, 102/2 (2006), p. 128-133 et en ligne : <<https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2006-2-page-128.htm>>.
- OWONO, Jacques Fulbert, *Pauvreté ou paupérisation en Afrique*, Magdeburg, University of Bumberg Press, 2011 (Bible in Africa Studies).
- TONDA, Joseph, *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, Paris, Karthala, 2015.

Pour conclure

POÉTIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE : QUAND L'ÉTHOS DONNE LE TON

La réception des fictions proposant un imaginaire associé à une ou des Afriques – continentale ou diasporique – est encore fortement dépendante d'une histoire littéraire marquée par des catégories calquées sur le modèle français et souvent fixées par l'origine d'un auteur. Ces critères doivent se renouveler, car ils ne permettent plus de tisser un lien cohérent entre une production née, dans la cadre de la littérature francophone, au début du XX^e siècle, et celle de notre XXI^e siècle naissant. La proposition vise à modifier les repères de classification en exploitant la scène énonciative des textes, avant d'envisager un retour à l'axe du temps.

Au cœur d'Abidjan, il est un immeuble célèbre dont l'apparence est un leurre : sa structure solide existe pour moitié, mais l'autre, jamais terminée, donne l'illusion d'un bâtiment complet grâce à des planches peintes qui miment la façade extérieure ; de nuit rien ne permet de percevoir la ruse, de jour, le regard curieux reconnaît le subterfuge. Cette fiction urbaine, métaphorique, me paraît à même de complexifier la reconnaissance de cette « Afrique telle qu'elle existe réellement »¹, selon le souhait formulé par Christiane Albert à propos du devenir de la littérature francophone africaine, puisque de fait le réel n'y est plus qu'illusion tangible. Cette réalité aux allures multiples – construite, mimée ; nocturne, diurne ; ... – est sans doute ce que propose constamment la fiction, car l'univers de mots qui bâtit un monde imaginaire n'a aucune obligation de référentialité. Le plus souvent sous-tendu par la notion de vraisemblance, le récit propose un espace où vivent des personnages dont

1. Ch. Albert, « Africanité et mondialisation chez les écrivains africains francophones », p. 63.

l'existence offre une diversité – esthétique, politique ou culturelle – crédible. La ruse avec le réel est donc de l'ordre du subterfuge nécessaire et, du coup, le bâtiment d'Abidjan paraît l'heureuse métaphore du pouvoir de la fiction.

Cette créativité, illustrée par le bâtiment de la Radio-Télévision Ivoirienne, perd de sa pertinence lorsqu'il s'agit non plus d'apprécier la fiction elle-même, mais les catégories qui organisent notre analyse de la littérature francophone d'Afrique subsaharienne. Charpenté mais bancal, l'immeuble semble à l'image des ambiguïtés de l'histoire littéraire francophone dont les repères classificatoires n'ont cessé de bouger, quand le calque du modèle français s'avérait, aussi, problématique. Comment aujourd'hui motiver une histoire littéraire par le besoin de rendre compte d'une soit-disant « originalité africaine »²? Qu'est-ce donc? Quel est le lien, par exemple, entre *Karim* d'Ousmane Socé (1935) et *Le terroriste noir* de Tierno Monembo (2012)? Dans notre monde globalisé, les écrivains originaires d'Afrique veulent créer sans la contrainte, attendue par le monde éditorial européen, d'afficher une appartenance ou une référentialité culturelle les identifiant à une territorialité inaliénable. Et malgré ses ambiguïtés critiques et institutionnelles³, c'est bien cette tension qu'a voulu dénoncer le manifeste *Pour une littérature-monde en français*, publié en mars 2007 dans les colonnes du *Monde*, en refusant les ontologies essentialistes⁴ et l'éternelle autorité du « centre » envers la « périphérie ». Les créations fictionnelles de notre extrême contemporain ne répondent plus aux images convenues que Xavier Garnier repérait en tant qu'« archaïsme régénérant » ou « laboratoire d'une hyper-modernité naïve »⁵. Ce socle a éclaté et notre monde globalisé place ses acteurs au cœur de nouvelles pratiques de négociation, formelles et symboliques, très souvent associées à un nouveau cosmopolitisme – marqué par les

2. M. Kane, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », p. 14.

3. Voir les analyses de V. Porra, « Malaise dans la littérature-monde (en français) » et de C. Ducournau, « Prologue : littérature francophone contre littérature-monde en français ».

4. Il s'agit ici de la réception des textes mettant en scène un univers africain, et non des textes eux-mêmes.

5. X. Garnier, « Évolution actuelle des littératures africaines », p. 97.

notions de migrance et d'hybridité⁶ – impliquant des espaces de hors-lieu ou de l'entre-deux où se négocient des appartenances multiples dont la langue est le médium ; ces « migrances » touchent autant des mises en scène diasporiques que celles qui proposent un environnement continental identifié ou identifiable⁷.

Comment, dès lors, motiver une histoire littéraire qui éviterait les frontières essentialistes – se justifiant par l'origine subsaharienne de l'auteur – ou striée par des dates qui suivent les séquences historiques de la colonisation, puis de la décolonisation française ou belge, la production littéraire étant, dans ce cadre-ci, uniquement perçue dans sa dépendance à la présence de la langue française en Afrique ?⁸ Les critères de l'histoire littéraire française, tels que nous les a appelés Alain Vaillant⁹, ne peuvent plus rendre compte des productions fictionnelles actuelles, forcément transnationales. Il paraît nécessaire de se détacher de ce modèle, tout comme il est désormais caduc de vouloir instaurer une histoire littéraire nationale dans chacun des pays d'Afrique, alors que les grandes aires de peuplements et de langues dépassent largement les démarcations frontalières¹⁰. Ainsi, à l'heure où la production artistique se matérialise dans un monde en réseau, il importe de proposer une alternative qui n'efface ni les singularités, ni l'axe du temps ; notre but est de trouver

6. Selon l'anthropologue M. Agier (*La condition cosmopolite*, p. 91), « un hybride culturel [...] vit à la frontière de deux modèles différents de vie, sans savoir auquel des deux il appartient ».

7. La « migrance » n'est donc pas en soit un déplacement géographique, mais convoque l'alternance des références, des codes langagiers et des cultures. À titre comparatif, les cinémas d'Afrique, qu'ils soient nigériens ou éthiopiens, rendent compte de ces cultures transnationales qui sont désormais partie prenante de toutes les appartenances revendiquées. Sur la notion de migrance, voir P. Ouellet, *L'esprit migrateur*.

8. Pour rappeler l'infondé d'une telle vision, S. Amedegnato cite le volume *Essais d'histoire littéraire africaine* d'Albert Gérard (Sherbrooke, 1984) qui analyse le champ littéraire africain en trois strates : la littérature écrite en langues européennes, celle écrite en langues africaines et celle nommée « performée », orale. Voir « Cinq remarques sur l'étiquette "littérature africaine" », p. 376. Quant à la présente réflexion, elle se limite au champ de la littérature rédigée en langue française.

9. A. Vaillant, *L'histoire littéraire*, p. 41-43. L'auteur inventorie le principe d'une origine fondée sur une transmission orale ; l'idée de la langue nationale unificatrice ; la notion de mémoire littéraire ; les figures de grands écrivains, dont l'existence et la reconnaissance sont étroitement liées à un rôle idéologique que le contexte a cautionné.

10. M. Kane, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », p. 16 *sq.*

l'articulation qui maintienne un lien pertinent entre les productions contemporaines et celles du début du XX^e siècle; il s'agit d'affirmer, comme l'a relevé Garnier, la cohérence d'une littérature née d'une « forte préoccupation culturaliste », alors que les productions d'aujourd'hui « porte[nt] un regard sur le monde, et en particulier sur l'Afrique, depuis un hors-monde »¹¹.

L'ensemble constitué ne doit pas disparaître dans le *global turn* du moment, mais il faut questionner sa fabrication et son autonomie, puisque l'existence d'un champ littéraire africain reste très problématique et que les instances de consécration de langue française distribuant les clés du succès¹² sont le plus souvent parisiennes. Si l'histoire littéraire, comme le notait Genette, est « une histoire des circonstances, des conditions et des répercussions sociales du fait littéraire », il faut aussi admettre, avec lui toujours, que « règne encore un préjugé qui est celui de [...] l'incompatibilité de l'étude synchronique et de l'étude diachronique, l'idée que l'on ne peut théoriser que dans la synchronie »¹³.

Notre proposition veut donc traverser une centaine d'années de création en opérant une « révolution », puisque le lien existant entre les textes ne passe plus par l'identité auctoriale ou le déroulement chronologique. Il importe aussi de mettre à distance les polarités induites par la critique postcoloniale, rendant compte de la confrontation idéologique qui a marqué le XX^e siècle: entre la justification initiale du champ postcolonial, visant à étudier toutes les cultures affectées par le processus impérialiste¹⁴ et notre monde contemporain, où les enjeux référentiels et symboliques se constituent sous le signe des nouveaux Empires¹⁵, la démarche a perdu de sa pertinence. Elle pourrait même être un piège, comme l'affirme Huggan pour qui la « plasticité du terme [...] suggère

11. X. Garnier, « Évolution actuelle des littératures africaines », p. 108.

12. Sur ce sujet, lire C. Ducournau, *La fabrique des classiques africains*, passionnante histoire sociale collective des écrivains francophones africains en France depuis 1960.

13. G. Genette, *Figures III*, p. 14 et 19.

14. B. Mouralis (« La critique des textes africains », p. 389) précise qu'une « littérature postcoloniale se développe dans une société affectée par une forme de domination coloniale européenne à partir du moment où cette production littéraire manifeste la volonté de s'opposer aux tendances de la littérature de la métropole, pour s'engager dans une voie propre ».

15. « L'Empire devient un appareil décentralisé et déterritorialisé de gouvernement qui intègre progressivement l'espace monde », selon les historiens M. Hardt et A. Negri cités par Y. Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, p. 185.

qu'il ne fonctionne pas seulement comme marqueur d'une résistance coloniale mais qu'il est aussi une étiquette promotionnelle»¹⁶ comportant un risque de complicité avec l'impérialisme culturel. Huggan affirme que le postcolonial «brouille la frontière entre résistance et connivence»¹⁷ en créant des stratégies identitaires qui façonnent un nouveau canon, l'exotisme postcolonial. Cette ruse que Spivak nomme l'«essentialisme stratégique»¹⁸ renvoie à des intentionnalités d'auteur que notre démarche, par la prise en compte des textes avant celle de leur contexte, tend à évincer.

Il paraît donc judicieux de modifier les repères pour pouvoir constituer une nouvelle histoire littéraire qui s'intéresse d'abord aux formes de l'univers représenté, avant de tisser des liens avec le contexte social et politique de production et de réception. Ainsi, notre approche choisit de sérier les textes en fonction des types de voix qui mettent en scène une ou des Afriques, concrète ou diffractée, des voix qui perçoivent le monde depuis un imaginaire ou une expérience donnés pour africains. Ce projet alternatif s'organise à partir de l'instance énonciatrice du texte, l'éthos¹⁹, et prend donc comme point de convergence «une scène de parole qui n'est pas imposée par le type ou le genre de discours, mais instituée par le discours même»²⁰, selon les propositions de Maingueneau. Cette scène est considérée comme le lieu où s'articulent l'œuvre et son contexte, et cette double fonction me permet de l'exploiter en tant que relais entre plusieurs niveaux d'analyse. Comme le postule Ruth Amossy dans *La présentation de soi. Éthos et identité verbale*, il s'agira de reconnaître comment le locuteur, soit la voix singulière qui le constitue, est en «prise sur des modèles culturels, sur un imaginaire social changeant dont elle se nourrit et qu'elle alimente en retour»²¹ : ce double mouvement

16. G. Huggan, «L'exotisme postcolonial», p. 289.

17. *Ibid.*, p. 290.

18. G. Ch. Spivak développe ce concept dans *Les subalternes peuvent-elles parler?*

19. L'éthos mobilise «tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique». G. Declercq, *L'art d'argumenter – Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires, 1992, p. 48; cité par D. Maingueneau, «Lethos, de la rhétorique à l'analyse du discours», p. 1.

20. D. Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, p. 111.

21. R. Amossy, *La présentation de soi*, p. 7.

cautionne une analyse qui se fonde sur des similitudes énonciatives pour rapprocher des textes, avant de mettre en perspective le temps et l'espace qui les ont vus naître.

Cette approche inductive ne se laisse pas berner par l'« Afrique inventée »²² dénoncée par Valentin Mubimbe, mais considère tout à la fois une topographie, espace concret, et une topologie, espace symbolique²³ : l'Afrique est partout dans le monde, continentale, diasporique et cosmopolitique²⁴ ; elle a une existence concrète, mais elle est aussi une représentation symbolique qui travaille entre les langues et les cultures. Ces Afriques prennent place au cœur d'une histoire littéraire plus vaste, telle que McDonald et Suleiman l'ont proposée dans *French global* en 2010, pointant les connexions en langue française qui dépassent largement les frontières étatiques et permettent de rendre compte des transculturalités à l'œuvre dans les diverses communautés de langue française²⁵. Cette option permet aussi d'envisager une littérature « franco-africaine »²⁶, affichant un lien, concret ou non, à un monde africain, quelle que soit l'origine de l'auteur²⁷, et de croiser des temporalités, les textes regroupés n'ayant pas forcément paru à la même époque. Ce décalage temporel est pertinent pour mettre en perspective des contextes et des horizons d'attente et permettre, comme le réclamait Alain Ricard il y a plus de vingt ans, « une relecture de l'histoire littéraire d'Afrique noire, qui passerait par la prise en compte de l'histoire des formes, [qui] offrirait

22. Je cite le titre traduit de l'essai de V. Mubimbe, *The invention of Africa: gnosis, philosophy and the order of knowledge*. Disponible en ligne : <https://libcom.org/files/zz_v._y._mudimbe_the_invention_of_africa_gnosis_pbook4you_1.pdf>.

23. S. Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, p. 28 sq.

24. Mot conçu à partir de « cosmopolitisme », désignant en sciences sociales la dimension dorénavant mondiale des relations sociales, le « cosmopolitique » implique une forme politique postnationale. Voir à ce sujet J. Y. Thériault « Au-delà du multiculturalisme : le cosmopolitisme? », p. 19.

25. Voir l'introduction à *French global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire* par Ch. McDonald et S. R. Suleiman, p. 13.

26. Selon le titre du colloque « La relation franco-africaine. Une nouvelle histoire politique et littéraire (1975-2015) ». Université de Strasbourg (A. Mangeon et C. Grenouillet), 11-13 avril 2017.

27. Nous associons par exemple à ces ensembles le roman de Laurent Gaudé *La mort du roi Tsongor*, paru chez Actes Sud en 2003.

l'occasion d'en finir avec les périodisations boiteuses et les points de vue abusivement *négritudocentristes*»²⁸.

Le choix de la scène énonciative²⁹ fait de l'éthos construit dans le texte le pivot de l'organisation des catégories proposées : la voix rend compte d'un sujet, c'est-à-dire d'une « conscience de soi » ; celle-ci est considérée par les anthropologues³⁰ comme un universel, puisqu'elle permet de « rendre raison des différences dans la manière d'habiter le monde et de lui donner un sens »³¹. Cette approche cautionne la « possibilité du sujet », non pas forcément en tant d'entités fixe ou stable³², mais plutôt celle d'une conscience de soi qui peut avoir des formes diverses, partielles et diffractées³³. En articulant la réflexion à partir de l'éthos construit dans le texte, il est possible de repérer diverses typologies du « surgissement du sujet », processus que j'avais précédemment nommé « poétique de l'autodétermination »³⁴, car caractéristique d'une littérature née en réaction à la domination coloniale.

Ainsi motivée, notre démarche propose six scènes énonciatives significatives³⁵, à considérer comme des dominantes permettant de constituer une filiation entre le temps historique et aujourd'hui, soit une centaine d'années de création littéraire en français ; elles sont organisées en fonction des caractéristiques d'une voix qui soit donne à lire une Afrique, soit

28. A. Ricard cité par J.-C. Blachère, *Négritures*, p. 244.

29. J.-M. Moura, dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, a montré toute la pertinence de l'analyse de la situation énonciative, dans la fiction francophone.

30. Je fais ici surtout référence aux propositions de Philippe Descola dans *Par-delà nature et culture*.

31. *Ibid.*, p. 176.

32. Ce que l'africanisme colonial définissait comme la « personne », caractérisée par le rattachement à une culture, un lieu et une structure sociale. Voir M. Agier, *La condition cosmopolite*, p. 181.

33. Cela est d'importance quant au statut du sujet, comme le rappelle Anthony Mangeon à propos des travaux de Kagame et Wiredu : « Le *cogito* de Descartes (“ je pense donc je suis ”) ne résiste pas [...] à sa traduction dans de nombreuses langues africaines ». Voir A. Mangeon, *La pensée noire et l'Occident*, p. 124.

34. L'amorce de cette réflexion a paru en 2015 : « La littérature francophone d'Afrique noire au prisme d'une poétique de l'autodétermination ».

35. Nous ne suivons donc pas les deux directions proposées par Achille Mbembe, dans *Sortir de la grande nuit*, pour penser la « reconstruction d'une identité africaine » : « l'une consiste en un effort de réenchantement de la tradition et de la coutume. L'autre procède par abstraction de la tradition, le souci principal étant l'émergence d'un soi moderne et déterritorialisé », cité par M. Agier, *La condition cosmopolite*, p. 151.

une voix africaine qui perçoit le monde : ce double mouvement propose chaque fois un imaginaire africain, point de départ ou d'arrivée d'une relation avec l'ailleurs.

Éthos cosmopolite

Cette voix rend compte d'une « expérience culturelle plurielle, résumée en une unité de vie »³⁶ qui porte son regard et son interprétation du monde. Il peut s'agir d'un narrateur, d'un personnage ou d'un je-lyrique mettant en scène une « migrance du moi »³⁷, une instabilité qui rend compte d'une Afrique diasporique dont la présence ne peut se résumer aux images stéréotypées que le lecteur reconnaît depuis l'existence de la littérature coloniale³⁸. Le constat est valable pour des textes comme *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou (2006) ou *Kétala* de Fatou Diome (2006), romans qui réinvestissent très fortement des cultures africaines où les frontières du réel, telles que perçues en Occident, sont largement franchies, puisque la fable animale déjoue les attentes reconues de la tradition orale, leitmotiv de ce qui a pu être considéré comme une « originalité africaine » et que le kétala a la forme d'une prosopopée, plaçant en miroir des traditions rhétoriques qui résonnent pour chacun des lecteurs. Les textes donnent à lire une vision du monde porteuse d'un savoir africain, mais associée à d'autres référents que l'intertextualité rend, entre autres, palpables ; ils proposent des imaginaires où les traditions et les savoirs sont donnés à lire sur le même plan et avec la même légitimité que toute représentation, donc une normalité à saisir sans filtre. Les récits de fiction de notre extrême contemporain attestent d'une grande liberté de référents et de formes ; ils pratiquent la mise à plat de l'Histoire, de la tradition et des stéréotypes, ce que l'on peut nommer de nouvelles formes d'engagement, puisqu'il ne s'agit pas, comme le voulait Mongo Beti durant les années 1960, d'afficher une appartenance et une identité revendicatrices africaines, mais de donner à lire, au niveau

36. Définition du cosmopolitisme littéraire proposée par J. Knebusch, *Poésie planétaire*, p. 37.

37. P. Ouellet, *L'esprit migrateur*, p. 26 sq.

38. Dans celle-ci l'éthos africain est objet et non sujet, ce qui justifie son exclusion de notre typologie. *Batouala* de René Maran, paru en 1921, nous paraît à ce titre significatif d'un processus de transformation.

individuel et collectif, ce qui questionne ces mêmes appartenances, non sans ironie :

[...] le trépassé comprit ce que l'on attendait de lui d'autant que, dans ses propos, le féticheur ajouta « ne nous fait surtout pas honte devant ces Blancs qui sont venus de loin et qui prennent nos coutumes pour de la simple rigolade », le cadavre ne se fit pas prier deux fois [...] ³⁹

À cet égard, *Le terroriste noir* de Monenembo (2012) déjoue les attentes trop souvent liées à un nom d'auteur africain devant « représenter l'Afrique », puisque la ruse narrative consiste à faire parler Germaine Tergonesse, Vosgienne de 80 ans, qui conte sa propre expérience, partielle et distante, d'une Afrique incarnée par le résistant Addi Bâ ⁴⁰ : la perspective choisie par le récit rend palpable la nécessaire réévaluation des critères de classement, afin de ne pas réduire cette inventivité fictionnelle à une vague rubrique « Mutations et perspectives » ⁴¹.

Éthos de genre

Ces voix impliquent la reconnaissance de « comportements sociaux et attentes de rôles définissant à chaque époque les rôles respectifs, répétant [...] la normalité » ⁴² : les implicites sont mis à jour et questionnés, en plaçant dans la fiction un regard particulier qui réévalue son environnement. Cet éthos est particulièrement significatif dans les récits où les personnages féminins déploient leur regard sur la société patriarcale qui les conditionne ou dévoilent les effets de cette identité construite dans un univers étranger. On pense bien sûr à Ramatoulaye dans le roman épistolaire *Une si longue lettre* de Mariama Bâ (1979), qui a fondé une lignée de voix féminines revendicatrices. *La dernière lettre* de Salla Dieng, paru en 2008, en est un riche écho, passant d'un Sénégal natal à une prison française, transformant la mère au foyer en immigrée méprisée, donnant vie à un destinataire masculin plutôt qu'à l'amie de longue date :

39. A. Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, p. 144.

40. Ch. Le Quellec Cottier, « Histoire et histoire littéraire », p. 28.

41. M. Kane, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », p. 25.

42. A. Oberhuber, « Un genre incertain, après tout », p. 310.

Mon Dieu, Serge!

Que la société est cruelle et intolérante!

En plus de l'exil dans un pays qui différait tellement de celui qui m'avait vu naître, je connaissais la pointe plus acérée et létale de la ségrégation des miens.

Oui, même dans ce pays où les mots « liberté, égalité et fraternité » n'étaient pas qu'illusion, apparence, j'ai connu l'enfer de cette double ségrégation qui pointait mon enfant sans père du doigt, cette « batarde qui attire la poisse »⁴³.

Nées quarante ans après les premières voix masculines affirmant une identité africaine au milieu du brouhaha colonial, les voix féminines peuvent aussi être associées aux voix des enfants-soldats, subalternes d'un monde qui n'est plus apte à les protéger : devenus symboles d'une société défaite, ils sont le pendant de « l'enfant-terrible » des contes qui, lui, mettait en garde contre l'hybris individuelle, puissance dévastatrice pour la communauté. Les voix des enfants-soldats, nées des guerres civiles et de génocides, sont la trace inversée du lien à un espace et une culture : la communauté-parentelle est désormais inexistante et l'hybris destructrice est portée par un environnement toxique, meurtrier que rien ne semble pouvoir renverser. La violence des scénographies permet aussi d'envisager un nouveau groupe au sein de ces voix démultipliées par leur différence « genrée », celui des LGBT de la communauté arc-en-ciel :

Je n'ai jamais voulu te faire de mal Mémoria, tu peux me croire. [...] En réalité les femmes ne m'attirent pas, sinon je ne vois pas comment j'aurais pu résister à une fille aussi magnifique que toi. Et tu te trompes au sujet de Tamara.

[...] Pervers sadiques, libres de jouir de leur domination ou homosexuels honteux, cachés derrière l'image hyper-virile de l'armée, les trois sous-officiers savaient qu'ils avaient plus à craindre d'une attaque d'extraterrestres que d'un éventuel soulèvement des bleus. En outre, Tamsir [Tamara] ne pouvait compter sur la solidarité de ses collègues : ces machos nourrissaient une haine farouche des homosexuels et considéraient les sévices qu'il endurait comme un châtement mérité⁴⁴.

43. S. Dieng, *La dernière lettre*, p. 83 sq.

44. F. Diome, *Kétala*, p. 90 sq. et 101 sq.

Éthos d'opposition et éthos démultiplié

Les voix associées par cette typologie de scènes énonciatives proposent un discours d'opposition qui peut être perçu de deux façons significatives ; la voix porte des enjeux qui impliquent une confrontation idéologique au niveau thématique (opposition) et/ou la forme de son discours crée une confrontation esthétique au niveau linguistique (démultipliation). La scénographie postcoloniale dénonce la situation de domination coloniale ou postcoloniale, par des discours qui touchent autant par l'ironie, le grotesque ou encore la naïveté d'une voix qui ne sait interpréter ce qu'elle voit. On peut penser autant au *Pauvre Christ de Bomba* (Mongo Beti, 1956) qu'à *Une vie de boy* (Ferdinand Oyono, 1956), à la poésie de Tchicaya U Tamsi criant dans *Le ventre* sa révolte, personnelle et politique. Mais cette opposition est déjà active avec les voix des pères fondateurs de la Négritude qui, dans leur poésie, ont fait exister le sujet africain et le sujet colonial en tant que sujet révolté. Au début de ces années 1930, les auteurs écrivent « dans la langue »⁴⁵, en maintenant un ordre du discours français, indépendamment de tout écart stylistique. La « démultipliation » se matérialise trente ans plus tard dès *Les soleils des indépendances* (A. Kourouma, 1968) et *Le devoir de violence* (Y. Ouologuem, 1968) qui présentent des scènes énonciatives « hors de la langue », c'est-à-dire proposant une mise en perspective nouvelle de la langue française : « l'écriture s'origine dans l'interférence linguistique [et] le style ne traduit plus une vision du monde, mais une vision distancée de la langue. On n'a pas un écart dans la langue mais un écart de la langue elle-même »⁴⁶. La prolifération contestataire de toute norme déconstruit les discours d'autorité, par exemple grâce à la polyphonie, tel *Le Pleurer-Rire* d'Henri Lopes (1982) ou par la carnavalisation grotesque de la langue, du discours, du vocabulaire et de la syntaxe que le théâtre et les romans de Sony Labou Tansi ravagent. Les voix commentent des pays imaginaires dont les attributs renvoient à un savoir partagé sur l'Afrique, à une époque de dictature qui a marqué l'histoire de la Guerre froide, des trahisures sans fin dont le matériau langagier devient le support même. Dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma (1968), la diégèse, portée par un narrateur qui se dit malinké, relayant les

45. X. Garnier, « La littérature africaine francophone », p. 238.

46. *Ibid.*, p. 240.

paroles et pensées de ses personnages, permet de comprendre le décalage spirituel d'une génération qui s'est cru porteuse d'une autorité éternelle, alors qu'elle n'a pas su se montrer digne du monde nouveau à construire. Dans un univers de «bâtardises», la langue de Kourouma met les failles sociales et politiques en scène non pour prôner une «hybridité» renouvelée, mais pour dénoncer une inadéquation magistrale entre un univers de pensée et sa matérialité quotidienne :

«Regardez Fama! Regardez le mari de Salimata! Voyez-moi, fils de bâtards, fils d'esclaves! Regardez-moi partir!» Des cris de stupeur échappèrent aux voyageurs. [...] Et comme toujours dans le Horodougou en pareille circonstance, ce furent les animaux sauvages qui les premiers comprirent la portée historique du cri de l'homme, du grognement de la bête et du coup de fusil qui venaient de troubler le matin⁴⁷.

Éthos mémoriel

Cette voix propose l'expérience collective en actualisant un temps historique entrant en résonance avec le moment d'énonciation, ou de publication. Elle dit le temps de l'Histoire et place les personnages au seuil de destinées qui rendent compte d'une culture ou d'appartenances. Avec des scénographies diverses s'associent à cette catégorie, par exemple *La saison de l'ombre* de Miano (2013), *Monnè, outages et défis* de Kourouma (1990), *Peuls* de Monenembo (2004) ou le très récent *Confidences* de Lobe (2016) qui prête à Ma Malanga, une Camerounaise âgée, le récit très oralisé des années de lutte pour l'indépendance qu'elle a traversées aux côtés de Um'Niobe. Parmi ces textes pourrait être placé *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice* (Tadjo, 2004) dont le caractère mémoriel est acquis, puisqu'il présente une légende baoulé fondatrice de la Côte d'Ivoire actuelle. Mais, simultanément, le texte propose des variantes à la légende qui déjouent la mémoire et son interprétation : par ces voix multiples qui questionnent la portée de la tradition et les alternatives à une histoire placée sous le signe du sacrifice, nous plaçons ce récit parmi l'ensemble des éthos «démultipliés». Comme le relevait Garnier à propos du rapport distancié à la langue – française –, la force de cette littérature née

47. A. Kourouma, *Les soleils des indépendances*, p. 191 sq.

d'un paradoxe pragmatique⁴⁸ tient aussi au fait que les textes de fiction s'associent à un héritage culturel, mais le questionnent simultanément par des stratégies narratives, des ruses formelles.

Éthos de la présence

Cette catégorie regroupe les récits donnant voix à un sujet africain qui rend compte d'un univers africain. La voix narrative ou lyrique se veut souvent descriptive, et son discours, même s'il semble imitatif, est déjà une forme d'autonomie, comme l'affirmait Blachère pour les premiers récits écrits en français par des Africains : « En situation coloniale, écrire c'est déjà protester. Copier un modèle, c'est d'une certaine manière abolir les barrières et les hiérarchies »⁴⁹. L'univers africain proposé est vu par celui qui en partage la connaissance et l'imaginaire, il rend compte d'une expérience qui souvent se veut témoignage. Pensons aux romans publiés dans les années 1920, tels *Les trois volontés de Malick* (A. M. Diagne, 1920), *Force bonté* (Bacary Diallo, 1926) ou *L'esclave* (Felix Couchoro, 1929), mais aussi aux romans d'apprentissage – dont la forme a gardé la mémoire des contes à valeur didactique et des récits épiques portant le devenir d'un être d'exception – qui ont marqué le début du XX^e siècle, par exemple, *Karim* d'Osmane Socé (1935) ou *L'enfant noir* de Camara Laye, paru en 1956. Chacune de ces voix veut affirmer une appartenance et une origine que le temps colonial s'est employé à nier.

Classées ainsi, ces voix souvent datées permettent aussi de différencier les enjeux des « représentations africaines » : *L'enfant noir* semble le point limite des voix accomplies, proposées par le genre du roman d'apprentissage, car la même année paraît *Une vie de boy* dans lequel le devenir positif ne peut plus se matérialiser. La déchéance du boy Toundi, sa fuite, ses blessures et son corps putréfié attestent d'un éparpillement destructeur qui rapproche sa voix de celle des enfants-soldats et donc d'un « éthos généré ».

48. J.-M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, p. 76 sq. : « dans la mesure où *ce que dit l'énoncé* (sa forme et son contenu, soumis aux modèles français) entre en contradiction avec *ce que montre son énonciation*, à savoir : une prise de parole indigène reconnue comme telle ».

49. J.-C. Blachère, *Négritudes*, p. 10.

Les séquences proposées délimitent des ensembles de textes qui résonnent de voix complices, proches les unes des autres par leurs enjeux et leurs formes. Ces regroupements défient l'axe linéaire de la chronologie en associant des ouvrages parus à des dates différentes ; ce constat me semble de bon augure pour repenser la lecture d'une histoire littéraire dont les prémices furent conditionnées par la contrainte coloniale. Cent ans plus tard, comme d'autres littératures de langue française, l'univers africain représenté dans la fiction, choisi comme motif et pratique langagière, modifie les repères, mais permet de traverser ce siècle de création en gardant le fil d'un devenir au sein de la langue française, amorcé par des voix qui cherchaient leur propre autodétermination, à celles d'aujourd'hui, affranchies, qui se lisent en phase avec des imaginaires du monde entier, portant simultanément plusieurs cultures dont le point de contact est, pour la démarche qui est la nôtre, la langue française. Les propositions faites, à notre avis pertinentes pour toutes les littératures qui ont eu à se positionner face au champ littéraire français, veulent dépasser les polarités qui conditionnent encore nos références critiques. Aborder les textes en observant les voix qui offrent un regard sur ou depuis l'Afrique permet de construire une histoire littéraire dont les séquences, à l'image des textes eux-mêmes, questionnent le rapport au temps, à l'espace et aux identités assignées.

Les propositions faites se voudraient une judicieuse façon de sortir d'une impasse critique, celle de l'histoire littéraire actuelle. Rappelons-nous que si ruse il y a, sa capacité à leurrer, associée à l'ancienne *mètis* grecque, reste en Afrique de l'Ouest une marque d'intelligence pratique, un stratagème positif... Face à l'immeuble de la RTI, chantier bancal de l'histoire littéraire, imaginons donc sa reconversion!

Christine LE QUELLEC COTTIER
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- AGIER, Michel, *La condition cosmopolite*, Paris, La Différence, 2013.
- ALBERT, Christiane, «Africanité et mondialisation chez les écrivains africains francophones», in *Figures croisées d'intellectuels*, éd. par A. Kouvouama, A. Gueye, A. Piriou, A.-C. Wagner, Paris, Karthala, 2007, p. 57-66.
- AMEDEGNATO, Sénamin, «Cinq remarques sur l'étiquette "littérature africaine"», in *Écritures et mythes. L'Afrique en question*, éd. par S. K. Gbanou, S. Amedegnato, Bayreuth, Bayreuth African Studies Series, 2006, p. 373-394.
- AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi. Éthos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.
- BLACHÈRE, Jean-Claude, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- CLAVARON, Yves, *Poétique du roman postcolonial*, St-Etienne, PUSE, 2011.
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, PUF, 2006.
- DIENG, Salla, *La dernière lettre*, Paris, Présence africaine, 2008.
- DIOME, Fatou, *Kétala*, Paris, J'ai lu, 2007.
- DUCOURNAU, Claire, «Prologue : littérature francophone contre littérature-monde en français», in *La fabrique des classiques africains*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 31-88.
- GARNIER, Xavier, «La littérature africaine francophone : une affaire de style?», in *Les études littéraires francophones : états des lieux*, éd. par L. D'Hulst, J.-M. Moura, Lille, Travaux du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, p. 235-244.
- , «Évolution actuelle des littératures africaines», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 59 (2007), p. 97-108.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (Poétique).
- HAREL, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005.
- HUGGAN, Graham, «L'exotisme postcolonial. Salman Rushdie et le Booker des Booker», in *Postcolonial studies : modes d'emploi*, éd.

- par Collectif Write Back, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 287-301.
- HUTCHEON, Linda, VALDÉS, Mario J., *Rethinking literary history. A dialogue on theory*, New York, Oxford University Press, 2002.
- KANE, Mohamadou, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », *Études littéraires: L'institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone*, 24/2 (automne 1991), p. 9-28 et en ligne : <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1991-v24-2-etudlitt2245/500964ar/>>.
- KNEBUSCH, Julien, *Poésie planétaire*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2012.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.
- LE QUELLEC COTTIER, Christine, « La littérature francophone d'Afrique noire au prisme d'une poétique de l'autodétermination », in *1913: cent ans après. Enchantements et désenchantements*, éd. par Colette Camelin, Marie-Paule Berranger, Paris, Hermann, 2015, p. 127-144.
- , « Histoire et histoire littéraire: l'autodétermination des romans de Tierno Monenembo », *Dalhousie French studies*, 108 (2017), p. 33-42.
- MABANCKOU, Alain, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique, « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours », version raccourcie et légèrement modifiée de « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, 113-114 (juin 2002), disponible en ligne : <<http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>>.
- , *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009 [1996].
- MANGEON, Anthony, *La pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Cabris, éd. Sulliver, 2010.
- MCDONALD, Christie, SULEIMAN, Susan Rubin (éds), *French global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*, Paris, Garnier, 2014 [2010].
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 2007 [1999].
- MOURALIS, Bernard, « La critique des textes africains. Entre théorie et science », in *Les chemins de la critique africaine*, éd. par G. B. Madébé, S. Mondadori, S. R. Renombo, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 379-394.

- MUBIMBE, Valentin, *The invention of Africa: gnosis, philosophy and the order of knowlwdge*, Bloomington/London, Indiana University Press, 1988.
- OBERHUBER, Andrea, « Un genre incertain, après tout », in *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, éd. par C. Mavrikakis, P. Poirier, Québec, Nota Bene, 2006, p. 303-316.
- OUELLET, Pierre, *L'esprit migrateur*, Montréal, VLB Editeur, 2005.
- PORRA, Véronique, « Malaise dans la littérature-monde (en français) : de la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation », *Recherches et travaux*, 76 (2010), p. 109-129 et en ligne : <<https://recherchestravail.org/411>>.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, traduction de J. Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1988].
- THÉRIAULT, Joseph Yvon, « Au-delà du multiculturalisme : le cosmopolitisme? », *Sociologie et sociétés*, 44/1 (2012), p. 17-33.
- VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

