UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

DE SENGHOR À MABANCKOU PARRICIDE RHIZOME ET ÉTHIQUE DE L'IDENTITÉ

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfilment of the requirements for the

Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

ROKIATOU SOUMARÉ
Norman, Oklahoma
2016

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/47063

DE SENGHOR À MABANCKOU PARRICIDE RHIZOME
ET ÉTHIQUE DE L'IDENTITÉ

A DISSERTATION APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES,
AND LINGUISTICS

BY

_____
Dr. Michael Winston, Chair

_____
Dr. Julia Abramson

_____
Dr. Jennifer Davis Cline

_____
Dr. Pamela Genova

_____
Dr. Michel Lantelme

_____
Dr. Logan Whalen

© Copyright by ROKIATOU SOUMARÉ 2016
All Rights Reserved.

Remerciements

Au terme de ce travail, je tiens à remercier toutes les personnes qui de près ou de loin m'ont soutenue au cours de ce long processus. J'adresse tout d'abord ma profonde reconnaissance à mon directeur de thèse, Dr. Michael Winston, pour ses directives ainsi que sa constante disponibilité. Sa passion pour la littérature francophone et l'intérêt qu'il a porté à ma recherche ont rendu cette expérience inoubliable.

Je remercie également de tout mon cœur tous les membres de mon comité doctoral. J'ai pu incorporer dans ma thèse leurs différentes perspectives, et y apporter une toute autre dimension. Le soutien indéfectible de Dr. Michel Lantelme, ses précieux conseils, son approche littéraire, ainsi que son sens de l'humour ont éclairé mon parcours académique. Qu'il en soit ici vivement remercié. Je souhaite aussi exprimer ma gratitude à Dr. Pamela Genova, pour toute l'aide qu'elle m'a apportée, que ce soit du point de vue académique ou administratif. Je lui sais vraiment gré d'avoir porté tant d'attention sur ma thèse. Je remercie également Dr. Logan Whalen pour ses suggestions et instructions et sa constante bonne humeur. Je souhaite aussi reconnaissante envers Dr. Julia Abramson, pour tous les conseils qu'elle m'a prodigués au cours de ces années de rédaction. Enfin je remercie Dr. Jennifer Davis pour l'assistance qu'elle m'a apportée en histoire.

Je suis reconnaissante à l'égard de tous mes collègues Assistants de Français, pour leur esprit de solidarité. Je voudrais tout particulièrement

mentionner Dr. Samuel Albert Whisman, mon grand complice durant mes études de troisième cycle à OU. Sam, mon ami, je ne te remercierai jamais assez de m'avoir prise sous ton aile dès mon arrivée à OU, et de m'avoir sans cesse guidée, conseillée, et inspirée.

Je dois aussi exprimer ma gratitude aux membres de ma famille. Je ne saurais oublier mon mari Kader et mon frère Moustaph pour leur optimisme sans faille et leurs encouragements continuels. Par ailleurs, mes deux enfants chéris, Fanta et Séga ainsi que mes neveux bien-aimés Idriss et Adam ont été pour moi la plus grande source d'énergie et de motivation, ce travail porte donc leurs marques. Je remercie aussi mon père de m'avoir insufflé le goût de la vie académique. Je dédie cette thèse aux deux personnes qui ne quittent jamais mes pensées, ma mère et ma sœur, toutes deux disparues trop tôt.

Table des matières

Remerciements iv

Abstract vii

Introduction
Senghor et Mabanckou, deux géants africains 1

Chapitre 1
La Négritude ou la naissance de la conscience noire 10

Chapitre 2
Parricide et éthiques de l'identité 49

Chapitre 3
Littérature-monde et identité rhizome 92

Conclusion 144

Bibliographie 151

Abstract

In my dissertation, "De Senghor à Mabanckou: parricide, rhizome et éthique de l'identité," I draw on concepts developed by Harold Bloom in *The Anxiety of influence* (1973) to argue that, as a francophone, sub-Saharan African writer, Alain Mabanckou has to define himself vis-à-vis authors who preceded him. More precisely, I discuss how Mabanckou situates himself with respect to Léopold Sédar Senghor, one of the fathers of *la Négritude*, the very first literary movement in sub-Saharan francophone Africa. I propose that Mabanckou's stance toward Senghor includes a parricidal component that expresses itself as a reaction to the notion of *littérature engagée*. Liberated from what Patricia Célérier and Odile Cazenave have called "the burden of commitment," Mabanckou asserts the right of African authors to be freed from the obligation of engaged literature related to their African identity.

I nuance my analysis of this relationship, however, by elucidating the ways in which Mabanckou embraces his filiation with Senghor. Indeed, both authors valorize the diversity engendered by the encounters between different civilizations. While Senghor offers an apology of *la civilisation de l'universel*, Mabanckou expresses his sense of universalism through intertextuality mainly through intertextuality. The latter's use of intertextuality allows him to reach across languages, races, nations, centuries, and genres. In doing so, his literary aesthetic showcases Édouard Glissant's notion of *identité-rhizome* insofar as it demonstrates openness to contact with the other without alienation and

deconstructs the notions of center and periphery. Further, Mabanckou combines other forms of artistic expression such as cinema, songs, and comics in a fashion that negates vertical classifications which inherently create an imbalance in power relations and perceptions. The two authors also agree on the usefulness of French language as a medium of expression, which sets them apart from Africans writers who reject the language of the colonizer and favor indigenous languages. My dissertation is framed by Abdourahman Waberi's concept of *enfants de la postcolonie*, Oana Panaïté's notion of *poétiques transfrontalières,* Gérard Genette's work, and Anthony Kwamé Appiah's study *The Ethics of Identity* among others.

Introduction: Senghor et Mabanckou, deux géants africains

Traditionnellement, les littératures africaines subsahariennes d'expression française, ainsi que les autres littératures non issues de la métropole française, occupent les marges, au sens où elles accusent une subordination face à une littérature hexagonale plusieurs fois centenaire qui les toise. Dans *French Civilization and its Discontents : Nationalism, Colonialism, Race*, Tyler Stoval et Georges Van Den Abbeele brossent un état des lieux de la production littéraire de langue française. Paru en 2003, cet ouvrage explique notamment que les cercles universitaires en France métropolitaine privilégient les canons littéraires traditionnels franco-français et boudent la littérature francophone produite en dehors de l'Hexagone :

> While the world-renowned Francophone authors just mentioned [Léopold Senghor, Laye Camara and Assia Djebar] may be published in Paris, their works remain surprisingly ignored by the French academic establishment, which remains content to study the masterpieces of the classic metropolitan writers while consigning the most vibrant strand of contemporary thought and literature written in French to the specialty venues of "local" or even "foreign" literature. . . . Compounding the issue of French as practiced *outside* of France is that of the study of French literature and culture that has arisen outside of France and indeed throughout the French-speaking world in spite of metropolitan French indifference and hostility. The study of what has come to be called "Francophone" literature and cultural history (including the critical study of the French colonial administration and its aftermath) is incontestably the fastest growing subfield of French studies worldwide today. Yet this exhilarating expansion of the corpus of French studies finds few approving echoes in the metropolis. (3, Italique apposé par l'auteur)

Stoval et Van Den Abbeele suggèrent que les romans francophones non métropolitains apportent cependant du renouveau, du dynamisme, et de la qualité

à la littérature d'expression française. Parmi cette constellation d'écrivains de la nouvelle génération on compte notamment la voix d'Alain Mabanckou.[1]

Mabanckou incarne une véritable figure de proue de cette jeune génération. Il est apparu sur la scène littéraire grâce à son recueil de poésie *Au jour le jour* (1993), mais ne connaît le succès qu'en 1998, à la parution de son premier roman, *Bleu-Blanc-Rouge*. Prolifique, il compte à son actif plus de dix romans, six recueils de poésie, six essais, et deux livres pour la jeunesse. Mabanckou est aussi le récipiendaire de quinze récompenses, dont le prestigieux Prix Renaudot en 2006 et le Grand Prix de Littérature de l'Académie Française en 2012, attribué pour l'ensemble de son œuvre. Plébiscité par les institutions littéraires prestigieuses, le public et la presse populaire, l'auteur congolais ne jouit cependant pas des bonnes grâces de toute la critique universitaire métropolitaine, comme le constate Oana Panaïté dans son ouvrage *Des littératures-mondes en français* (2012) : « Calixthe Beyala, Alain Mabanckou, Nina Bouraoui, Tierno Monénembo, même s'ils jouissent parfois d'une médiatisation croissante, sont encore écartés par la critique de l'ensemble de la littérature française actuelle » (33). Mabanckou se trouve donc dans une situation ambigüe.

Dans son article intitulé, "De la Marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression françaises

[1] Alain Mabanckou est né au Congo, dans la ville de Pointe-Noire, le 24 février 1966. Sa scolarité se déroule dans son pays, et ce n'est qu'après l'obtention d'un premier cycle en droit privé qu'il s'envole pour la France en 1988. Titulaire d'une bourse d'étude, il s'inscrit en Droit dans l'Université de Paris-Dauphine et y décroche un DEA. Diplôme en poche, il intègre le groupe Suez-Lyonnaise des Eaux et y travaille pendant une décennie avant de se consacrer définitivement à l'écriture.

contemporaines ?", Véronique Porra fait écho à Panaïté. Elle évoque même une cabale à l'encontre de Mabanckou :

> À l'inverse, les textes sortant de la doxa au nombre desquels les trois textes emblématiques que nous avons choisis pour illustrer notre propos, font, eux, l'objet d'un oubli critique dont on peut se demander s'il ne relève pas d'une forme de complot du silence. ("Marginalité" 218)

Elle analyse les causes et les modalités du désintéressement du monde académique métropolitain à l'égard de l'auteur congolais, en soulignant notamment que les ouvrages comme ceux de Mabanckou qui s'affranchissent de la logique postcoloniale instaurée par les tous premiers écrivains francophones, inquiètent :

> Que faire donc face à des œuvres dérangeantes en ce qu'elles brisent la dynamique (postcoloniale en somme) qui, depuis le début de leur histoire littéraire et surtout les indépendances (et ce qu'elles ont suscité de dialectiques complexes–non encore résolues–entre maintien des dépendances et aspirations à l'autonomie), ont marqué ces productions et leur institutionnalisation par le centre franco-parisien ? (("Marginalité" 218)

La dynamique à laquelle Porra se réfère met en jeu des rapports de force qui découlent de la colonisation et de ses effets à court et long terme. En particulier, cette dynamique duplique en période postcoloniale le binôme colons-colonisés, et ne parvient pas à surmonter le couple éternel formé par l'oppresseur et sa victime.

L'analyse littéraire postcoloniale s'articule alors selon une logique qui maintient l'opposition entre Hexagone et anciennes colonies.[2]

En effet, il semble que classer les ouvrages subsahariens d'expression française parmi les voix qui demandent la réparation des torts et qui accusent l'ancien colonisateur coule de source. Se conformant à un certain modèle qui se base sur l'identité ethnographique et qui exprime l'âme africaine, les auteurs accusent et dénoncent l'ancien colonisateur. Cette attaque contre la France dans la littérature des écrivains en provenance des territoires qui vécurent sous sa domination représente la théorie principale qu'Ashcroft, Griffiths, et Tiffin développent dans *The Empire Writes Back*. Ils y indiquent notamment que la production postcoloniale écrit contre l'ancien centre impérial. Cependant, tout en mettant en cause la France, ces auteurs maintiennent une relation avec le centre métropolitain. Mabanckou par contre se singularise car il refuse d'adhérer à la dynamique postcoloniale et de continuer à demander réparations pour les méfaits de la colonisation. Il n'accepte pas de se conformer au rôle de l'éternelle victime et n'hésite ni à remettre en question les Africains eux-mêmes ni à se distancier des « pères » de la littérature africaine d'expression française, notamment le courant de la Négritude (que nous définirons ultérieurement), dont il rejette l'engagement. En nous appuyant sur l'ensemble du corpus de Mabanckou, mais principalement

[2] Les études postcoloniales se basent sur les théories que Frantz Fanon développe dans *Peau noire, masques blancs* (1952) et *Les Damnés de la Terre* (1961). L'analyse postcoloniale fournit des outils critiques pour analyser les écrits des auteurs provenant de pays anciennement colonisés. Elle s'attache en particulier à identifier les modes de perceptions et de représentations, comme le font Ashcroft, Griffiths, et Tiffin dans *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (2002), et plus récemment, Jean-Marc Moura dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (2007).

les romans, et les essais, nous verrons que les écrits de Mabanckou suscitent un malaise, car ils signalent l'émergence d'une nouvelle voix singulière qui propose une réinterprétation des rapports entre colonisés et colonisateurs, redéfinit le concept d'identité, et rejette la notion de centre et de périphérie.

Dans son *Anthologie: Six poètes d'Afrique francophone* (2010) Mabanckou présente six poètes africains.[3] Dans son introduction il reconnaît que « la littérature d'Afrique noire d'expression française est intimement liée à la 'rencontre' de l'homme noir et de l'homme blanc, à l'affrontement de deux civilisations » (5). Mabanckou y prend aussi acte du fait que la prise de parole de ces auteurs s'accompagne de contestations à l'encontre du système colonial ainsi que de velléités indépendantistes. Dans cette collection figure Senghor, l'un des fondateurs de la Négritude, le tout premier mouvement littéraire d'Afrique noire francophone.[4] Senghor occupe une place privilégiée dans l'histoire littéraire d'Afrique francophone car il a contribué à poser les premiers jalons de ce que nous appelons aujourd'hui « la littérature francophone subsaharienne ». Il fait donc office de père symbolique pour les auteurs africains contemporains d'expression française. De même que Jean Barnabé, Raphaël Confiant, et Patrick Chamoiseau déclarèrent dans leur *Eloge de la Créolité* : « Nous sommes à jamais fils d'Aimé Césaire, » les auteurs africains d'expression française sont à jamais

[3] L'anthologie comporte des poèmes de Léopold Sédar Senghor, Birago Diop, Jacques Rabemananjara, Bernard Dadié, Tchicaya U Tam'si, et Jean Baptiste Loutard.
[4] Senghor est né en 1906 sur la petite côte du Sénégal à Joal. À la Sorbonne il obtient l'agrégation de grammaire en 1935. Il crée le mouvement de la Négritude avec des auteurs tels que Césaire. Il s'investit également en politique et occupe des fonctions dans l'administration coloniale. Il devient le premier président de la république du Sénégal en 1960, un poste qu'il quitte en 1980. Il intègre l'Académie Française en 1983 où il officie jusqu'à sa mort en 2001.

fils de Senghor (18). L'inclusion de Senghor dans l'anthologie témoigne aussi de l'admiration que l'auteur congolais éprouve pour le poète sénégalais sur lequel il ne tarit pas d'éloges dans une interview de 2006 qu'il accorde à Bruno Thibault et Catherine Perry. Il y affirme même : « Senghor était en avance sur nous, » (13) notamment eu égard à son concept de civilisation de l'universel.

Dans son essai intitulé *Lettre à Jimmy* (2007) quelques années auparavant, Mabanckou nous livre de manière remarquable une vision plutôt critique en ce qui concerne la philosophie de la Négritude.[5] Il y déclare :

> Or il y cet autre danger spécifique au statut de l'écrivain noir : on attend de lui qu'il place le « problème noir » au centre de son œuvre, que les personnages de couleur fourmillent, qu'il adopte un ton conflictuel, avec pour cible unique le blanc. C'est ce mot d'ordre tacite, qui autrefois, incitait les auteurs africains–surtout les épigones de la Négritude–à vanter dans un élan incantatoire et hystérique les civilisations noires, ou à être des militants de la vingt-cinquième heure face aux colons, voire face à l'impérialisme en général. La littérature se présente alors comme une vaste campagne de dénonciation du système colonial, contrebalancée par la valorisation des racines africaines. Or cette critique du système colonial aboutit toujours à des fictions formatées : des villes scindées entre partie blanche et partie indigène pour décor, une âpre condamnation du christianisme et de la civilisation occidentale pour message. L'Européen, et seul celui-ci, est à l'origine des malheurs de l'Afrique. (74-75)

En s'attaquant ainsi à la Négritude, il rejette en particulier deux notions chères à cette dernière, à savoir la quasi obsession pour la défense des Noirs qui produit une vision dialectique manichéenne opposant Noirs et Blancs, et l'apologie

[5] *Lettre à Jimmy* rend hommage à James Baldwin. Rédigé sous forme d'essai, le texte de Mabanckou s'adresse directement à l'auteur africain américain sur un ton intime et personnel. Mabanckou y aborde aussi des problématiques contemporaines, telles que l'immigration et le rôle de l'écrivain.

exaltée des racines africaines. Il se dégage donc de la pensée de Mabanckou une vision unique, un rapport pour le moins compliqué au sujet de la Négritude en général et de Senghor en particulier.

Au sein de cette étude, nous allons examiner la nature de la filiation qui lie Mabanckou à son père symbolique Senghor. Nous arrêtons notre choix sur Senghor, car il agrège plusieurs positions qui éclairent notre discours. En plus de symboliser le patriarche de la littérature subsaharienne francophone, il fut aussi ancien chef de l'état sénégalais et Immortel de l'Académie Française. Pour déterminer la manière dont Mabanckou se positionne par rapport à Senghor nous nous appuierons sur la théorie portant sur la notion « d'angoisse de l'influence » développée par Harold Bloom.[6] Nous amorcerons au passage des débats en ce qui concerne leurs visions respectives de l'histoire de l'Afrique et du rôle de l'écrivain africain. Nous verrons à cet effet que Mabanckou effectue un geste littéraire métaphoriquement parricide à l'encontre de Senghor et de cette littérature des débuts.

Pour mener à bien notre mission, le premier axe de notre réflexion sera dédié à la Négritude. Son examen attentif nous permettra de brosser les problématiques relatives à la naissance de la littérature subsaharienne, et aussi de décrypter les caractéristiques de l'esthétique senghorienne. Cette analyse nous

[6] Dans *The Anxiety of Influence* (1973), traduit en français par *L'Angoisse de l'Influence*, Bloom explique que tout écrivain est hanté par l'œuvre de ses prédécesseurs dont il cherche à se démarquer pour mettre en exergue son génie propre. Cette angoisse peut se manifester par un rejet en bloc des ascendants littéraires, ou par l'expression de mutations plus ou moins marquées de l'esthétique de ces derniers.

permettra de mieux asseoir les bases pour appréhender la portée symbolique des prises de positions de Mabanckou vis-à-vis de Senghor. Dans notre deuxième chapitre, nous verrons à cet effet que loin de souscrire aux préceptes de son aîné, Mabanckou effectue un geste littéraire parricide, conteste la manière de concevoir l'engagement, refuse le discours identitaire centré sur l'africanité, et s'abstient de procéder à une lecture larmoyante du passé de l'Afrique. Cependant nous nuancerons nos propos, car la relation entre Mabanckou et Senghor se révèle assez complexe. Évidemment tout n'oppose pas diamétralement ces deux auteurs. En effet, ils appellent au rapprochement des cultures et apprécient l'idée d'un creuset humain et de la rencontre de « l'autre ». Chez Senghor ce phénomène se manifeste par son apologie de la civilisation de l'universel. Pour sa part, c'est par exemple grâce à son usage de l'intertextualité que Mabanckou exprime cet idéal.

En effet, dans notre troisième chapitre, nous analyserons l'usage de l'intertextualité et de la réflexivité littéraire par Mabanckou qui défait l'opposition entre métropole française et espace francophone, dans une optique décentralisatrice fidèle à la logique de la littérature-monde (un concept que nous définirons ultérieurement). Nous nous attarderons aussi sur les techniques subversives de l'écrivain congolais, son ludisme, et son goût pour le mélange des genres qui le singularisent, et qui annoncent en ce qui le concerne, la fin du monopole culturel français. Bien que les romans de Mabanckou ne manifestent pas d'antagonisme envers l'ancienne puissance coloniale, ils rompent cependant la nature exclusive du dialogue entre la France et son ancien empire. En nous

appuyant sur la thèse de Deleuze et Guattari relative aux rhizomes, et récupérée par Glissant pour définir le concept « d'identité rhizome, » nous considérerons la dimension tentaculaire des références intertextuelles qui habitent ses écrits, et qui annonce la naissance d'une littérature qui fait l'apologie de l'identité rhizome. Ces connections rhizomiques s'illustrent par l'abandon des structures verticales hiérarchisées pour embrasser ceux de l'horizontalité plus égalitaires. De cette façon, Mabanckou participe à un processus de démocratisation littéraire qui s'affranchit des classifications traditionnelles et anoblit tous les processus de création artistique.

Chapitre 1: La Négritude ou la naissance de la conscience noire

L'introduction du français comme langue de communication administrative en Afrique noire date du XVIIe siècle lors de l'élan colonial initial, et s'étend à l'enseignement au XIXe siècle. Dans *Theories of Africans* (1990), Christopher Miller y fait allusion: « Literacy−and consequently literature as we define it−came to Africa at the end of a gun barrel; the cannon before the canon » (248). En effet, en envahissant ces territoires qui passent désormais sous sa tutelle, la France impose aux régions conquises à la fois sa langue et son modèle de système éducatif. C'est précisément dans la deuxième moitié du XIXe siècle que la poussée vers l'intérieur du continent introduit la langue française dans les zones les plus reculées du continent noir. Tributaires de la colonisation et de son instruction, les premiers écrivains subsahariens qui s'expriment en langue française se lancent à la conquête du monde en faisant connaître leurs écrits ainsi que leur patrimoine culturel.

1. Les caractéristiques de la Négritude

On appelle auteurs de la Négritude les poètes noirs francophones des années trente qui ont mis leur plume au service de la défense des droits des Africains et des individus issus de la diaspora. Ils ont aussi pris en charge la promotion de leur culture et expérience vécue. Résolument engagé, le courant de la Négritude compte trois fondateurs principaux : le Sénégalais Léopold Sédar Senghor, le Martiniquais Aimé Césaire, et le Guyanais Léon Gontran Damas. Ils s'unissent lors de leurs études à Paris. Leur alliance se base sur leur appartenance

commune à la race noire, un trait qui les singularise par rapport à la grande majorité de la population de la métropole française. Ils se donnent pour mission de revaloriser la culture africaine et celle de la diaspora noire, en réaction contre l'ethnocentrisme européen et l'idée du vide culturel africain avancé par les puissances coloniales et la France en particulier.

En sus de Senghor, Césaire, et Damas, la Négritude compte en son sein d'autres auteurs, tels que le Sénégalais Birago Diop et le Haïtien René Depestre. Donc, bien qu'elle ait vu le jour à Paris, la Négritude se présente comme un mouvement à cheval sur plusieurs continents qui regroupe des individus de souche africaine. Au cours d'une interview accordée à Nadine Dormoy Savage en 1974, Senghor se remémore les conditions dans lesquelles cette collaboration eut lieu :

> Très exactement, je suis arrivé à Paris en 1928 et Césaire est entré au lycée Louis-le-Grand en classe de Première Supérieure en 1931. C'était ma dernière année au lycée Louis-le-Grand, et c'est ainsi que nous avons fait connaissance. C'est dans les mêmes années également que j'ai rencontré Léon Damas qui, lui, était étudiant à la Faculté de Droit étudiant assez fantaisiste au demeurant. A ce moment-là, il n'y avait pour ainsi dire pas d'étudiants africains à Paris. A l'Association des étudiants, on avait recensé dix étudiants noirs en tout et pour tout pour toute la France. Les choses ont bien changé ! Quoi qu'il en soit, c'est ainsi que nous avons été amenés à nous rencontrer pour parler des problèmes qui nous étaient communs. (1065)

La naissance d'une solidarité et d'une fraternité raciale aboutit à une prise de conscience face à une Europe qui cristallise autour des individus négro-africains

des stigmates et préjugés raciaux dégradants depuis des siècles.[7] Au final, il n'est pas erroné de conclure qu'à l'époque, pour l'Européen en général et le Français en particulier, on relègue le Noir aux marges de l'Histoire, et même de l'humanité. De plus, l'Africain semble se réduire simplement à une constellation de stéréotypes qui se serait développée au fil des siècles.[8]

C'est en raison des abus de la colonisation, sans oublier ces représentations péjoratives, que Senghor, Césaire, et Damas prennent le parti de déconstruire la logique qui sous-tend le traitement des Noirs dans la France coloniale. C'est justement l'optique du pamphlet incendiaire de Césaire, *Discours sur le colonialisme* (1955). Très emblématique de l'idéologie de la Négritude, cet essai fustige l'œuvre coloniale qu'il expose comme menant à une réification et une aliénation des colonisés. Il y énonce une équation qui selon lui serait représentative de la logique du colonialisme : « A mon tour de poser une équation : colonisation = chosification » (19). Pour le poète martiniquais, la conquête coloniale contredit l'idéal humaniste et républicain affiché par l'Europe. Dans son argumentaire, Césaire dresse un inventaire funeste dans lequel il s'en prend explicitement aux individus dont les théories ont inspiré la conquête

[7] L'étude d'Andrew Curran, *The Anatomy of Blackness : Sciences and Slavery in an Age of Enlightenment* (2011), retrace les discours biologiques et philosophiques autour de la notion de race au XVIIIe siècle. Il montre en particulier comment les diverses parties engagées agirent en synergie pour réifier l'homme noir dont on dissèque le corps, analyse l'anatomie, et tente d'évaluer l'humanité. Curran note aussi que, dans les discours de l'époque, l'infériorité des Noirs et de leur culture constitue un principe acquis, y compris chez les écrivains et philosophes les plus éclairés.

[8] Notons au passage qu'en 1852 Arthur de Gobineau apporte une justification scientifique à la notion de supériorité de la race blanche dans son ouvrage *Essai sur l'Inégalité des Races Humaines*. Il s'y attelle à classifier et hiérarchiser les races, qu'au passage, il dote de caractéristiques qui leur seraient propres.

coloniale, et il évoque aussi ceux qui ont activement participé à la mise en place des colonies.

Dans un ironique renversement de situation, Césaire suggère que la violence du fait colonial fait du colonisateur le véritable barbare (24). De récentes études d'historiens dissertent sur l'application et les fondements de la mission civilisatrice de la France. Le débat entre Alice Conklin et Gary Wilder met en exergue l'hétérogénéité des perspectives en la matière. À contrario de Senghor et Césaire, Conklin démontre dans *A Mission to Civilise* (1997) que la politique assimilationniste avait pour réelle ambition d'améliorer les conditions de vie dans les colonies et d'y stimuler le développement par la création d'infrastructures de transport, d'hôpitaux, et d'écoles. Elle reconnaît la bonne foi de cette politique tout en effectuant aussi un parallèle entre l'action de la France pour réformer les zones rurales de l'hexagone et la politique d'assimilation en Afrique. Alors, selon Conklin, la mission civilisatrice se basait sur un concept humaniste, mais c'est sa mise en place concrète par les fonctionnaires coloniaux qui a pu faire l'objet de dérives regrettables. Par contre, tout comme Césaire, Gary Wilder se montre critique et reproche à Conklin son parti pris idéaliste :

> There were universalist and particularist dimensions of republican and colonial poles of the imperial nation-state, each of which contained emancipatory and oppressive dimensions. We cannot adequately understand the imperial nation-state order if racism and colonialism are treated as signs of the absence of failure of republicanism understood one sidedly as universalism. (*The French* 6)

Wilder explore la dualité intrinsèque qui réside dans un système qui défend deux valeurs antinomiques et cite l'exposition coloniale de 1931 comme révélatrice de ce phénomène. Elle symbolise tout à fait la chosification du colonisé par le colonisateur évoquée précédemment par Césaire.

Aux rhétoriques anticolonialistes virulentes de la Négritude s'ajoute une autre dynamique pour effacer l'aliénation de la colonisation et l'infâme traite négrière ; les auteurs de la Négritude se donnent comme objectif de restaurer la dignité de l'homme noir. Ils veulent notamment prouver que l'Afrique ne constitue pas un néant culturel, et qu'en outre ce continent jouit de cultures riches qui lui sont propres. Avec comme crédo la revalorisation des traditions et cultures négro-africaines, ces écrivains choisissent l'appellation non apologétique de Négritude pour montrer à quel point ils embrassent leurs origines ethniques. Selon Eliane Tonnet-Lacroix, la paternité du mot Négritude revient à Aimé Césaire, qui l'emploie le premier en 1939 dans son *Cahier d'un retour au pays natal* (123). Avec le terme « Négritude, » les auteurs se réapproprient le terme « nègre, » doté d'une forte connotation péjorative. Ce détournement marque une prise de pouvoir, un geste subversif qui accole une utilisation et une réalité différente sur un mot stigmatisant, auparavant créé et contrôlé par « l'autre » enfin de dénigrer celui qu'il considère comme son inférieur. Laurence Proteau attire notre attention sur la valeur symbolique de ce geste qui, selon elle, inverse « le stigmate attaché à la couleur de leur peau (*Black is beautiful*), » convertit « les signes d'une

malédiction naturelle en emblème d'une singularité culturelle, » et impose « la définition de leur différence » (20).

Pour sa part, Senghor apporte une définition concise et révélatrice de sa conception de ce mot. Dans l'interview qu'il accorde à Dormoy Savage, il décrit la Négritude comme : « l'ensemble des valeurs du monde noir. Cette définition restera valable tant qu'il y aura des Noirs et qu'ils n'auront pas changé » (1066). Il met ainsi l'accent sur la composante ethnique voire raciale du terme. De son côté, Christiane Ndiaye considère le mouvement de la Négritude de la manière suivante :

> Celle-ci fut non seulement un courant poétique, mais surtout un courant de pensée issu de la première génération d'intellectuels négro-africains qui ont voulu définir le projet des peuples noirs sous l'angle littéraire, culturel et politique. La négritude a marqué la première grande rupture avec le colonialisme. Au départ, le mot négritude signifie une prise de position du Noir vis-à-vis du monde défini et conçu selon les valeurs du Blanc. Il s'agit de s'élever contre le déni des valeurs africaines par l'idéologie eurocentriste et raciste et de combattre ce séculaire et spécifique racisme anti-nègre que le Blanc avait bien fallu développer pour justifier la traite et l'esclavagisme, puis la colonisation. La négritude est la manifestation d'une manière d'être originale. C'est une révolution efficace contre le phénomène de l'assimilation culturelle . . . . La négritude se définit donc dans ses principes comme une entreprise de réhabilitation des valeurs de l'homme noir. Elle créé un mythe inverse de celui de la dénégation blanche. (18-19)

Le courant de la Négritude est à la fois un mouvement littéraire et politique. Il se destine en priorité à clamer la valeur et validité de la culturelle noire, il entend aussi restituer aux Noirs leur fierté et à combattre la présence coloniale française en Afrique.

2. La réception de la Négritude

Munie d'un agenda à desseins multiples, la Négritude entend rétablir les nombreux torts historiques perpétrés à l'encontre de l'Afrique et des individus de souche africaine, que ce soit du point de vue politique, littéraire, ou sociologique. Sa réception est généralement positive et elle bénéficie d'une reconnaissance accrue dès son adoubement par des philosophes et auteurs français (Proteau 27). Jean-Paul Sartre, par exemple, apporte son soutien à la Négritude, tout en exprimant une certaine ambiguïté. Dans "Orphée noir," la préface de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, éditée à l'initiative de Senghor en 1948, Sartre débute par une apostrophe dans laquelle il interpelle le lecteur occidental :

> Qu'est-ce donc que vous espériez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermait ces bouches noires ? Qu'elles allaient entonner vos louanges ? Ces têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à terre par la force, pensiez-vous, quand elles se relèveraient, lire l'adoration dans leurs yeux ? Voici des hommes noirs debout qui nous regardent et je vous souhaite de ressentir comme moi le saisissement d'être vus. Car le blanc a joui trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie ; il était regard pur, la lumière de ses yeux tirait toute chose de l'ombre natale, la blancheur de sa peau c'était un regard encore, de la lumière condensée. L'homme blanc, blanc parce qu'il était homme, blanc comme le jour, blanc comme la vérité, blanc comme la vertu, éclairait la création comme une torche, dévoilait l'essence secrète et blanche des êtres. Aujourd'hui ces hommes noirs nous regardent et notre regard rentre dans nos yeux ; des torches noires, à leur tour, éclairent le monde et nos têtes blanches ne sont plus que de petits lampions balancés par le vent. (ix)

Dans cette préface, l'existentialiste se montre admiratif de l'esthétique de la Négritude dont la musicalité et les métaphores singulières le séduisent. Sartre, en adepte de l'art engagé, entend aussi le message de la Négritude. Il effectue un

parallèle entre la lutte des Noirs et celle de la lutte des classes ouvrières, et reconnaît la nécessité pour les poètes de revendiquer un meilleur traitement et plus de justice.

En symbiose avec le principe même de la Négritude comme mouvement qui dénonce et agit pour mettre fin à une injustice historique, Sartre exprime néanmoins sa perplexité face à certains aspects de la Négritude qu'il juge problématiques. Il identifie une faille dans la dialectique de la Négritude qui entend se délivrer des chaînes du colon mais reste empêtrée dans l'aura aliénante de l'homme blanc dont la langue écrite lui sert de moyen d'expression.[9] Puis, il stigmatise la Négritude comme le moment négatif d'une dialectique, un stade transitoire, car selon lui, la Négritude serait ontologiquement condamnée à s'éteindre :

> En fait, la Négritude apparaît comme le temps faible d'une progression dialectique : l'affirmation théorique et pratique de la suprématie du blanc est la thèse ; la position de la Négritude comme valeur antithétique est le moment de la négativité. Mais ce moment négatif n'a pas de suffisance par lui-même et les noirs qui en usent le savent fort bien ; ils savent qu'il vise à préparer la synthèse ou réalisation de l'humain dans une société sans races. Ainsi la Négritude est pour se détruire, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière. Dans le moment que les Orphées noirs embrassent le plus étroitement cette Eurydice, ils sentent qu'elle s'évanouit entre leurs bras. (xli)

Au passage, Sartre met en garde contre « le racisme antiraciste » qui affleure du discours de la Négritude. Sartre ne représente pas le seul philosophe à exprimer

[9] Cette notion revient chez d'autres écrivains, comme par exemple Albert Memmi, qui souligne dans *Portrait du colonisé* (1957) que l'emploi de la langue du colonisateur a pour résultat une sorte d'amnésie culturelle.

des doutes de cette nature. Le Martiniquais Frantz Fanon se joint à lui, et dans *Peau noire masques blancs* (1952), il réagit aussi contre l'essentialisme de la Négritude, et prévient contre le repli identitaire et ses dérives extrémistes. Il objecte également à l'exaltation quasi obsessive par les Noirs de leur passé. Fanon considère « qu'il ne faut pas essayer de fixer l'homme puisque son destin est d'être lâché » (*Peau noire* 187). Pour Fanon, l'homme noir doit se préoccuper de son avenir et ne pas se recroqueviller sur son passé. Par contre, il va sans dire que les théories de Fanon sont en accord avec les idéaux de décolonisation de la Négritude ; il développe longuement la nécessité d'une décolonisation des pays du Sud dans son ouvrage *Les Damnés de la terre* (1961). D'après lui, l'essentialisme qu'implique la notion même de Négritude soulève un certain malaise, la réception de la Négritude fut bonne dans l'ensemble. En plus de ses visées anticoloniales et son apologie de l'âme noire, la Négritude manifeste aussi d'autres caractéristiques dominantes, à savoir la revalorisation des valeurs noires, et une représentation idyllique de la femme noire, des aspects que nous aborderons au sein du point suivant avec la Négritude senghorienne.

3. La Négritude senghorienne

Dans cette analyse de la Négritude senghorienne, nous nous intéresserons à deux aspects en particulier. Le tout premier relève de l'engagement de l'académicien pour la défense de l'Afrique et des Africains face à l'impérialisme européen. Le second aspect concerne son plaidoyer pour l'avènement d'une civilisation de l'universel et du métissage.

3.1. La lutte anticoloniale

Fidèle aux idées de la Négritude, Senghor s'insurge contre les dérives impérialistes et paternalistes de l'Hexagone et milite contre les discriminations dont sont victimes les Africains, que ce soit dans les colonies ou en Métropole. Sa profonde aversion à l'encontre de la colonisation atteint son paroxysme lors de son incarcération dans les camps allemands au cours de la Seconde Guerre mondiale, conflit auquel il participe au côté de la France (Proteau 26). Ce spectacle de la France sous occupation, ainsi que la lutte pour la libération acharnée menée par la Résistance française, inspirent Senghor, qui effectue une analogie entre la colonisation française en Afrique et l'invasion allemande en France. Il en déduit qu'en toute logique, l'occupation doit être proscrite en Afrique aussi (Guibert 26). Par conséquent, dans "Prière de paix," du recueil *Hosties Noires* (1948), il fait une référence précise à l'hypocrisie de la France qui colonise des territoires, mais ne souhaite pas subir un sort semblable et vivre sous tutelle (94). Nous développerons la lutte anticoloniale senghorienne à l'aune de trois personnages clés et assez symboliques de sa poétique, Ckaka le fameux guerrier zoulou, la femme noire, et le tirailleur sénégalais.[10] Tous trois participent à donner une certaine image de l'Afrique et méritent quelques investigations. Le tirailleur sénégalais chez Senghor offre l'image d'une Afrique exploitée par l'Hexagone. Chaka incarne une Afrique forte combative capable de prendre sa

[10] Les tirailleurs sénégalais sont un corps de militaires issus d'Afrique noire appartenant à des territoires sous tutelle française. Le qualificatif sénégalais désigne par conséquent des soldats d'horizons divers, tels que le Mali, le Sénégal, ou la Guinée, pays que l'on appelle communément AOF (Afrique Occidentale Française).

destinée en main. Enfin, la femme noire senghorienne offre un contrepoids à la vision européenne de la féminité et de la beauté tout en personnifiant l'Afrique.

Lorsque l'on lit les poèmes de Senghor, on note que dans cette joute à l'encontre de la colonisation, il utilise très fréquemment la représentation des tirailleurs sénégalais pour relayer son message. Le poète consacre aux soldats noirs de nombreux poèmes, en particulier dans son recueil au titre hautement symbolique *Hosties noires* (1948). Ce recueil de poèmes rend sans nul doute hommage aux tirailleurs sénégalais. Selon le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, une hostie désigne :

> [T]oute victime qui meurt en sacrifice pour une grande cause, dans l'espoir comme un martyr, de la faire triompher. Dans le christianisme, c'est le Christ, dont le sacrifice sur la croix et le partage du pain lors de la Cène sont commémorés par la liturgie de l'Eucharistie. (509)

En détournant cette terminologie chrétienne afin d'établir une analogie entre le corps du Christ et celui du tirailleur sénégalais, Senghor fait preuve d'une volonté subversive et polémique. Cependant, les conditions d'instauration du corps des tirailleurs, ainsi que le raisonnement à la base de leur intégration dans l'armée, et leur traitement par la puissance coloniale, que ce soit de leur vivant ou après leur mort, sont autant de facteurs qui en font des martyrs. De ce fait, la subversion opérée par Senghor lorsqu'il fait usage du substantif « hostie » arrive à nous interpeller, mais la véracité des sacrifices et des épreuves vécus par les tirailleurs atténue la connotation blasphématoire.

La création officielle du corps des tirailleurs date de 1857, à l'initiative du colonel Louis Faidherbe. Personnages emblématiques de la période coloniale en Afrique francophone, les tirailleurs comptent en majorité d'anciens esclaves de case au départ. Par la suite, ils accueillent en leur sein des volontaires, d'anciens prisonniers de guerre, et des fils de dignitaires africains. L'analyse du colonel Michel Verger, *Histoire du corps des tirailleurs, de 1857 à nos jours* (2012), identifie les tirailleurs comme « les principaux artisans de la conquête » en Afrique noire (4). Effectivement, les tirailleurs sénégalais, que l'on qualifie aussi dans le jargon de l'époque de « force noire », participent à l'avancée de la France en Afrique et combattent aussi pour la France lors des deux guerres mondiales. De manière générale, la croyance populaire considère les tirailleurs comme une force servile et docile car ils accomplissent les tâches que leur assigne la France.[11]

La décision d'incorporer des tirailleurs sénégalais au sein de l'armée française tient à l'idée que les officiers se font au sujet des aptitudes physiques des Négro-africains. Dans son étude *Native Sons* (2006), Gregory Mann indique que les généraux français considéraient les Sub-sahariens comme étant naturellement dotés d'habilités physiques et guerrières extraordinaires :

> West Africans were considered particularly apt for use as assault troops and their deployments allowed the High Command to reduce

[11] Contrairement à cette croyance, ils n'ont pas toujours été des serviteurs paisibles et fidèles de la puissance coloniale. En effet, on note quelques mutineries et désobéissances de leur part, dès la Première Guerre Mondiale, comme par exemple à Maizy en 1917, où une compagnie de tirailleurs sénégalais refuse de mener un assaut en raison d'un manque de repos (Mann 67). La Seconde Guerre Mondiale n'est pas non plus exempte de rébellion de la part des tirailleurs, comme le prouve, la violente révolte de Tiaroye qui oppose les tirailleurs et gendarmes français en décembre 1944. Malgré la dichotomie que l'on constate entre réalité et perception, l'image d'Épinal sur les tirailleurs marque les mentalités de l'époque.

> the number of Europeans serving on the front lines. . . . where they suffered heavy casualties. (17)

Propulsés au-devant de la scène comme chair à canon pour mener les attaques les plus brutales, les tirailleurs permettaient à la puissance coloniale d'économiser pour ainsi dire le Blanc. À cet effet, Senghor les qualifie même de « victimes noires paratonnerres » (*Poèmes* 79), dans un autre poème d'*Hosties Noires*, "Prière des tirailleurs sénégalais," lui aussi dédié aux combattants noirs.

Une lecture attentive du poème de Senghor de 1938, "Aux tirailleurs sénégalais morts pour la France," indique de prime abord une amertume de l'auteur, ainsi que son désir de rétablir les injustices à l'encontre des tirailleurs :

> Voici le soleil
> Qui fait tendre la poitrine des vierges
> Qui fait sourire sur les bancs verts les vieillards
> Qui réveillerait les morts sous une terre maternelle.
> J'entends le bruit des canons – est-ce d'Irun ?
> On fleurit les tombes, on réchauffe le Soldat Inconnu.
> Vous mes frères obscurs, personne ne vous nomme. On promet cinq cent mille de vos enfants à la gloire des futurs morts, on les remercie d'avance futurs morts obscurs
> *Die Schwarze schande !*
> Ecoutez-moi, Tirailleurs sénégalais, dans la solitude de la terre noire et de la mort
> Dans votre solitude sans yeux sans oreilles, plus que dans ma peau sombre au fond de la Province
> Sans même la chaleur de vos camarades couchés tout contre vous, comme jadis dans la tranchée jadis dans les palabres du village
> Ecoutez-moi, Tirailleurs à la peau noire, bien que sans oreilles et sans yeux dans votre triple enceinte de nuit.
> Nous n'avons pas loué de pleureuses, pas même les larmes de vos femmes anciennes
> Elles ne se rappellent que vos grands coups de colère, préférant l'ardeur des vivants …
> Écoutez-nous. Morts étendus dans l'eau au profond des plaines du Nord et de l'Est.

> Recevez ce sol rouge, sous le soleil d'été ce sol rougi du sang des blanches hosties
> Recevez le salut de vos camarades noirs, Tirailleurs sénégalais
> MORTS POUR LA REPUBLIQUE ! (*Poèmes* 63-65, majuscules apposées par l'auteur)

Un ton de grave indignation habite le poème et transmet aux lecteurs le caractère tragique du destin des tirailleurs noirs morts à la guerre. Il recèle de termes appartenant au champ lexical lié à la mort ; on note six occurrences du mot « mort ». S'y superposent de nombreux termes qui évoquent la couleur noire et l'obscurité, tels que « peau noire, » « morts obscurs, » « votre triple enceinte de nuit ». L'adjectif « noir » apparait même en allemand : « *Die Schwarze schande! »*. On comprend qu'en associant dans l'esprit du lecteur la couleur noire des soldats à leur mort, Senghor cherche à mettre en relief le nombre élevé de tirailleurs sénégalais décédés pour la France ; ce faisant il met en lumière le caractère injuste du manque de reconnaissance de la France en s'exprimant ainsi : « On fleurit les tombes, on réchauffe le Soldat Inconnu. / Vous mes frères obscurs, personne ne vous nomme ».

Le comportement de l'état français par rapport au corps des tirailleurs sénégalais fait justement l'objet d'une étude par Hans-Jürgen Lüsebrink. Il mentionne le poème de Senghor dès la toute première ligne de son argumentaire, lorsqu'il y explique que le poète se rebelle :

> contre l'oubli, d'abord dans la mémoire collective et historique de la France, des quelques 189.000 soldats africains et malgaches de la Première, et des 120.000 de la Seconde Guerre Mondiale, dont le rôle s'est trouvé largement refoulé des 'Lieux de mémoire'. ("Les tirailleurs")

Le chagrin que Senghor éprouve tient donc du traitement différentiel du devoir de mémoire. Dans “Poème liminaire,” il déplore le comportement des « ministres » et des « généraux » français et leurs « louanges de mépris » à l’encontre des tirailleurs sénégalais. Il ne manque pas d’y noter que les tirailleurs sont inhumés « furtivement » (*Poèmes* 55). Aussi critique-t-il le fait qu’alors que l’on fleurit en grande pompe la tombe du Soldat Inconnu, nul ne songe à rendre hommage aux tirailleurs sénégalais. Cette injustice interpelle en particulier l’auteur, car les tirailleurs reçoivent de la part des armées ennemies de la France un traitement particulièrement hostile sur lequel Senghor souhaite attirer notre attention. Pour ce faire, il incorpore un vers en italique très court en langue allemande, suivi d’un point d’exclamation : « *Die Schwarze Schande* ! », dont la traduction signifie « la honte noire ». Selon Lüsebrink, ce choix de Senghor serait à mettre en parallèle avec une vague de calomnies contre les tirailleurs propagée par l’extrême droite allemande lors de la Première Guerre Mondiale (“Les tirailleurs”). En outre, les tirailleurs ayant servi parmi les forces d’occupation en Rhénanie, les Allemands ressentaient comme une humiliation supplémentaire d’être dominés par une force en partie noire, d’où aussi l’idée de la honte noire.

En 1938, lorsque Senghor rédige son poème, des problèmes apparaissent déjà au sujet des pensions versées aux tirailleurs en vie, que l’administration surnomme alors « anciens combattants ». À l’issue de la Première Guerre mondiale, les tirailleurs survivants sont démobilisés et retournent dans leurs pays d’origine. Les pensions des Français étant largement supérieures à celles des

anciens tirailleurs et les conditions d'attribution beaucoup plus strictes pour les tirailleurs soulèvent le mécontentement en Afrique. Selon Mann, c'est seulement en 1930 que le système s'améliore avec la création officielle d'une retraite du combattant, dont moins de 300 anciens combattants bénéficient en 1932, deux ans après sa création (*Native* 98-100). À la tragédie des tirailleurs morts sans réelle reconnaissance de la France s'ajoute la détresse financière des survivants. Dans un vers à l'apparence anodine figurant dans "Poème liminaire," Senghor exprime sinon son ressentiment, du moins son malaise par rapport aux rétributions des tirailleurs : « Vous n'êtes pas des pauvres aux poches vides sans honneur » (*Poèmes* 55). Senghor exprime son ressentiment par rapport aux rétributions des tirailleurs, car il estime que leur sacrifice est « payé en monnaie fausse » (*Poèmes* 66). Quand il rédige "Poème Liminaire" du recueil *Hosties Noires*, il a déjà connaissance des controverses liées au sort des tirailleurs sénégalais. Il y met un point d'honneur à s'attaquer au stéréotype du sourire banania.[12] Il y conteste et critique ce poncif lorsqu'il confesse vouloir déchirer « les rires *banania* sur tous les murs de France » (*Poèmes* 55). Rendre hommage aux tirailleurs devient donc une nécessité pour le poète, qui se dit « leur frère de sang, » et il leur présente aussi par procuration les hommages de tous les Africains dans "Aux tirailleurs sénégalais morts pour la France" : « recevez le salut de vos camarades noirs,

[12] En effet, on représente le tirailleur comme un soldat fidèle et obéissant, s'exprimant dans un français approximatif, et aussi comme un grand enfant naïf, volontiers débonnaire, arborant en permanence un large sourire, le fameux sourire banania, une image récupérée par les industriels. À titre d'exemple, la marque de chocolat en poudre *Banania* base ses slogans publicitaires autour de la figure du tirailleur sénégalais qui lui sert de mascotte. Toutes les boîtes de *Banania* de l'époque affichent sans complexe le visage rieur d'un tirailleur sénégalais qui s'exclame « y a bon banania ».

Tirailleurs sénégalais » (*Poèmes* 65). Au final, les accusations de Senghor embrassent une perspective globale qui n'exclut aucun aspect du martyre des tirailleurs, même s'il s'appesantit davantage sur le devoir de mémoire et de reconnaissance envers le sacrifice des soldats noirs.

A la figure du tirailleur sénégalais, qui exprime avec acuité la dimension séditieuse de Senghor, ainsi que son combat anticolonial, nous souhaitons ajouter Chaka, un personnage que Senghor convoque avec ingéniosité à des desseins anticoloniaux. Paru plus d'une décennie après *Hosties Noires*, "Chaka," du recueil *Éthiopiques* (1956), indique la persistance de l'engagement et de la veine anticoloniale chez l'académicien. Le poème rend hommage au célèbre guerrier zoulou, communément appelé Chaka Zoulou, et s'inspire en partie de *Chaka, une épopée Bantoue* (1925) de Thomas Mofolo. De son véritable nom Chaka KaSenzangakhona (1787-1828), le roi Chaka réussit la prouesse d'unifier les tribus d'Afrique australe en un seul ensemble. En dehors de son envergure considérable, le royaume zoulou sous Chaka se singularise aussi par sa quasi transformation en armée qui contraint toute la population, y compris les femmes, à accomplir un service militaire obligatoire. Figure quasi mythique en Afrique noire, Chaka inspire les romanciers et historiens de l'Afrique qui s'en servent volontiers comme symbole du panafricanisme. La fascination que certains Africains éprouvent à l'égard de Chaka s'explique par le fait que ce dernier parvint à la fois à fédérer les peuples dans une zone marquée par des divisions ethniques et, en stratège averti, à instaurer un nouveau modèle de gestion de

royaumes en Afrique noire. Citant l'historien africain Joseph Ki Zerbo, Joubert explique : « Organisateur de génie, rassembleur de peuples, révolutionnaire souvent brutal, Chaka est la réfutation vivante du mythe du 'Noir incapable d'innover et de changer le cours stéréotypé de la tradition' » (218). Il donne ainsi l'image d'une Afrique aux antipodes de la passivité ; active et volontaire, elle prend son destin en main.

Les œuvres de Mofolo et de Senghor sur Chaka présentent des caractéristiques communes, telles que la présence de personnages clés, certains refrains, et même les circonstances de la mort de Nolivé, la bien-aimée de Chaka (Joubert 216). "Chaka" se singularise au sein de la production littéraire de Senghor, car le poème ne manifeste pas le lyrisme habituel de l'auteur et se distingue par une absence du « je ». Le poème déstabilise aussi les spécialistes senghoriens, perplexes sans doute pour des raisons morales devant l'apologie de la tyrannie : « C'est ce qui a troublé maint exégète, contrarié de découvrir sous la plume du 'doux' Senghor un texte glorifiant la sanguinaire tyrannie d'un guerrier » (Joubert 218). En effet, Senghor brosse un portrait héroïque de Chaka, tout en mettant en exergue son caractère sanguinaire et brutal : « On cherchait un guerrier, tu ne fus qu'un boucher » (119). Au carnage qu'on lui impute s'ajoute par ailleurs un drame, un crime plus personnel, car Chaka aurait assassiné sa fiancée Nolivé : « Je l'ai tuée oui ! d'une main sans tremblement » (*Poèmes* 119). Monstrueux certes, Chaka se transforme au fur et à mesure en figure héroïque, lorsque le lecteur prend la mesure des motivations et des raisons qui guident ses

agissements. On comprend que Chaka prit toutes ces mesures drastiques pour préparer son peuple à affronter les colons. Joubert note qu'en réalité Chaka n'a eu aucun contact direct avec les colons (221). Cet anachronisme et cette falsification des faits historiques qui interviennent dans le poème autorisent Chaka à incarner la lutte anticoloniale, car, comme le dit Joubert, le Chaka de Senghor « est prioritairement un militant anticolonialiste » (221).

Une prémonition du Chaka de Senghor le notifie aussi de l'imminence de l'Apartheid lorsqu'il y voit les hommes « ségrégés dans les kraals de la misère » (*Poèmes* 124). Cette expression évoque de façon rapide mais limpide les fameuses agglomérations réservées exclusivement aux Noirs en Afrique du sud durant l'Apartheid, les « townships ». L'anticolonialisme de Senghor dépasse le cadre des zones francophones puisqu'il se préoccupe aussi de la situation en Afrique du Sud. En 1956, au moment de la publication d'*Éthiopiques,* le recueil dont est issu le poème, l'Apartheid existe déjà depuis onze ans. De plus, Senghor s'est déjà investi en politique.[13] Étant donné sa sensibilité politique, et la montée des revendications indépendantistes dans les colonies africaines, il n'est guère surprenant que Senghor détourne le guerrier zoulou pour le transformer en figure mythique anticoloniale et panafricaine. Notons que Senghor manipule à nouveau un symbole fondamental du Christianisme. Le Chaka de Senghor s'impose en effet comme un Christ, eu égard à sa position au moment de sa mort. Il est cloué

[13] Selon Armand Guibert : « En 1945, . . . Il est enfin élu député du Sénégal à l'Assemblée Constituante, mandat qui lui sera sans interruption renouvelé par ses électeurs » (25).

au sol par des sagaies et le texte nous le décrit comme étant en proie à « sa passion ».

Senghor condamne et critique la colonisation dans ses recueils de poèmes et aspire à la libération de son peuple. Mais la Négritude senghorienne ne se contente pas de contester la présence coloniale en Afrique. Elle propose aussi un contrepoids au modèle européen ; par exemple, elle revalorise l'Afrique et la figure féminine dont elle chante la beauté. Dans son article consacré à l'image de la femme noire dans l'œuvre de l'ancien chef d'état sénégalais, Lambert note l'importance des individus de sexe féminin chez Senghor. À bien des égards, le texte "Femme Noire," du recueil *Chants d'Ombre* (1945), nous semble emblématique de l'esthétique senghorienne en ce qui concerne la figure féminine africaine :

> Femme nue, femme noire
> Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !
> J'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains bandait mes yeux
> Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi, je te découvre, Terre promise, du haut d'un haut col calciné
> Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle.
> Femme nue, femme obscure
> Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fais lyrique ma bouche
> Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses ferventes du Vent d'Est
> Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur
> Ta voix grave de contralto est le chant spirituel de l'Aimée.
>
> Femme noire, femme obscure
> Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flancs de l'athlète, aux flancs des princes du Mali
> Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur la nuit de ta peau

> Délices des jeux de l'Esprit, les reflets de l'or rongent ta peau qui se moire
> A l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux soleils prochains de tes yeux.
>
> Femme nue, femme noire
> Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'éternel
> Avant que le destin jaloux ne te réduise en cendres pour nourrir les racines de la vie. (*Poèmes* 16-17)

Dans l'imaginaire senghorien, la femme noire incarne tout d'abord la mère nourricière, celle qui protège et éduque l'enfant. Figure de grande importance, la mère serait, selon Lambert, « l'une des premières figures constantes de la femme, sinon la première, dans la poésie senghorienne » (76). Le poème met en avant la douceur de la mère, sa personnalité rieuse, et surtout sa proximité avec l'enfant qui semble en permanence à ses côtés. La mère bienfaitrice endosse aussi la fonction d'amante et d'épouse.

Quand le poète met l'accent sur les attributs féminins de l'aimée, il use de métaphores discrètes et respectueuses tels que « fruit mur » ou « aux attaches célestes ». L'attention et l'admiration du poète se focalise particulièrement sur ses caractéristiques africaines, son phénotype, à savoir sa peau noire, sa morphologie, et sa chevelure. Cette apologie de la femme noire contredit la perception occidentale de ce qu'est la beauté. Miller estime à cet effet que le texte :

> [I]s therefore indisputably canonical . . . . eloquently promotes a vision of black female beauty. The ostensible agenda of the poem, its explicit 'message' as agreed upon by critics, is recuperation of black beauty, its redemption from the crushing effects of Western racism. (258)

Le poète idéalise la figure féminine tout en l'instrumentalisant à des fins politiques car elle sert de métonymie au continent noir. En effet, le poème opère certaines associations entre le milieu naturel et la femme noire : « terre promise, » « racines, » et « savane ». La femme est de plus garante de l'appartenance à la communauté en milieu sérère, l'ethnie de Senghor : « Chez les Sérères, aimait à répéter Senghor, on appartient à la famille de sa mère. C'est donc la mère qui assure la continuité de l'héritage culturel. C'est elle qui rattache l'enfant à un groupe, à une culture » (Lambert 76). En somme, la femme représente à la fois la nature, et la transmission de la culture africaine. Bien que flatteuse, la figure féminine senghorienne semble aussi problématique. D'une part elle réduit la femme à sa fonction biologique de mère et d'amante, et d'autre part elle comporte une dimension hautement symbolique, idéalisée et dénuée de réalité.[14]

En effet, en dépit de son statut mythique et du fait qu'elle projette une image qui embrasse des valeurs positives et valorisantes, la femme noire de Senghor ne s'exprime que pour chanter son amour pour l'homme noir et sa famille. Elle occupe des rôles qui la mettent symboliquement sur un piédestal, tout en matérialisant sa condition inféodée à l'homme. Rappelons que pour les critiques, le poème de Senghor traduit un biais patriarcal, comme par exemple Miller lorsqu'il commente sur le poème de Senghor :

[14] En réponse à l'archétype féminin senghorien, la romancière camerounaise Calixthe Beyala offre au public *Femme nue, femme noire* (2003), un roman qui fait écho au poème de Senghor, tout en émettant une prise de position féministe qui donne une voix aux femmes. Pour libérer la femme noire du rôle mythique dont elle est prisonnière, Beyala subvertit et pervertit la muse de la Négritude, avec une femme noire littéralement nue, érotisée, sexuée, homosexuelle, jouisseuse, adeptes d'orgies, et mauvaise mère.

> The concluding gesture places the poet in a Godlike posture of promoting the woman to eternal stature while at the same time reducing her to fertilizer for future generations of poets. While the status of "woman" here is full of ambiguity (she is elevated and debased at the same time), there is no doubt about the fundamental inequality of the sexes. (*Theories* 259)

Il est aussi intéressant de remarquer le fait que la Négritude, un courant littéraire comprenant en majorité des individus de sexe masculin, s'évertue à emblématiser la femme noire, mais ne s'interroge à aucun moment sur les iniquités basées sur le genre.[15] Parce que leur priorité réside avant tout dans l'émancipation de toute une race, ces écrivains n'offrent aucune réflexion sur la place de la femme en ce qui concerne par exemple l'accès à l'instruction et au savoir, dont elle semble être en marge.

3.2 La dualité de Senghor

La Négritude entretient une relation conflictuelle avec la puissance coloniale dont elle rejette et critique l'idéologie. Dans cette charge contre le colon, nous avons noté que Senghor n'édulcore guère ses propos et stigmatise la nature corrompue de la domination coloniale et le mode de traitement des sujets coloniaux par la France. Pourtant, on note une certaine dualité chez Senghor car, bien que certains de ses poèmes fustigent la France, il exprime souvent son attachement viscéral à la civilisation française. C'est donc un poète divisé, vivant ce que l'on pourrait appeler une situation presque cornélienne car,

[15] Dans son étude *Negritude Women* (2002), T. Denean Sharpley-Whiting examine l'influence des trois sœurs Nardal (Jane, Paulette, Andrée) et de Suzanne Césaire, sur le mouvement de la Négritude. Son analyse montre que ces Martiniquaises ont participé activement à la naissance de la Négritude, même si la critique s'est surtout focalisée sur les auteurs de sexe masculin.

tout comme Rodrigue, Senghor se trouve devant l'impossibilité de faire un choix. Les individus comme Senghor, qui ont bénéficié d'une instruction dans le système éducatif français et dont les tenues vestimentaires et mœurs en font des produits typiques du modèle assimilationniste, répondent au surnom d' « évolués ». Ils représentent le résultat d'une politique volontaire de l'administration coloniale française soucieuse de créer une classe d'assimilés qui lui ressemble dans un certain sens. Instruits à l'école du colonisateur, ils sont lettrés et sensibles à la culture française. Ils constituent une véritable élite d'intellectuels africains et occupent parfois des postes administratifs. Ils jouissent d'un statut particulier car ils servent de jonctions entre la population autochtone dont ils sont partie intégrante, et les colons.

Dans leur œuvre de 1999, *Histoire de la France coloniale, le déclin,* Catherine Vidrovitch et Charles Ageron soutiennent : « Reconnaissables par trois critères liés : scolarisation, prestige social et mode de vie, les 'évolués' revendiquaient une influence correspondante sur le destin de la communauté, essentiellement par l'assimilation à la bourgeoisie coloniale » (98). De manière ironique, la présence française sera peu à peu remise en question par les évolués, le segment de la population qu'elle aura le plus influencé culturellement et intellectuellement. La prise de conscience des évolués, ces êtres doubles, à la fois Africains mais aussi profondément en phase avec la culture française, annonce la naissance des revendications politiques. Telle la figure de Janus, les assimilés contemplent simultanément deux directions diamétralement opposées. D'un côté,

ils vivent une Africanité culturellement indéniable, et de l'autre, ils éprouvent des affinités particulières pour la civilisation occidentale. C'est le cas de Senghor ; son Africanité et son amour pour sa terre natale, et par extension toute l'Afrique noire, le porte à rejeter la colonisation, tout en assumant son affection paradoxale pour la France.

Conscient de cet état de fait, Senghor lui-même effectue le commentaire suivant dans l'interview qu'il accorde en 1962 à Armand Guibert :

> De fait, ma vie a été très tôt écartelée entre l'appel des ancêtres et l'appel de l'Europe, entre les exigences de la culture négro-africaine et les exigences de la vie moderne. Ces conflits s'expriment dans mes poèmes. (143)

En effet, Senghor regarde dans deux directions contraires qui le contraignent à négocier entre son amour pour le continent noir et son attachement à la France. Sa dualité s'affiche clairement dans ses poèmes ; par exemple, il s'exclame dans son "Poème liminaire" : « Ah ne suis-je pas assez divisé ? » (*Poèmes* 56). De même il affirme avoir « une grande faiblesse pour la France » (*Poèmes* 91). Cette division, qui torture l'auteur, explique la raison pour laquelle il exprime simultanément des reproches ainsi qu'un plaidoyer pour le pardon et la paix dans "Prière de paix" :

> Car il faut bien que Tu pardonnes ceux qui ont donné la chasse à mes enfants comme à des éléphants sauvages.
> Et ils les ont dressés à coups de chicotte, et ils ont fait d'eux les mains noires de ceux dont les mains étaient blanches.
> Car il faut bien que Tu oublies ceux qui ont exporté dix millions de mes fils dans les maladreries de leurs navires
> Qui en ont supprimé deux cents millions.
> Et ils m'ont fait une vieillesse solitaire parmi la forêt de mes nuits et la savane de mes jours.
> Seigneur la glace de mes yeux s'embue

> Et voilà que le serpent de la haine lève la tête dans mon cœur, ce serpent que j'avais cru mort. . . .
> Tue-le Seigneur, car il me faut poursuivre mon chemin
> et je veux prier singulièrement pour la France.
> Seigneur, parmi les nations blanches, place la France à la
> droite du Père.
> Oh ! je sais bien qu'elle aussi est l'Europe, qu'elle m'a ravi mes enfants comme un brigand du Nord des bœufs, pour engraisser ses terres à cannes et coton, car la sueur nègre est fumier.
> (*Poèmes* 93-94)

Le poème recense une liste d'exactions et de méfaits que l'Académicien impute à l'Hexagone et par extension à l'Occident. Sans aucune concession, Senghor fait allusion à l'esclavage, les conquêtes coloniales et leurs guerres sans oublier la violence de l'intrusion d'une nouvelle religion en Afrique. Certains mots clés, tels que « chicotte, » « cannes et cotons, » et « la mort et le canon, » illustrent la détermination de l'auteur et son désir de ne pas édulcorer sa pensée par des euphémismes. Malgré sa pitié pour la France, Senghor en colère confesse ressentir « le serpent de la haine ». Les occurrences relatives à la haine figurent cinq fois dans le poème et l'écrivain en use avec efficacité pour exprimer son déplaisir. Dans ce poème, la réflexion de l'auteur épouse trois directions successives : le constat des forfaits de la France, l'amnistie pour les offenses, puis la bénédiction du tourmenteur. Senghor absout la France pour ses errances, qui pourtant le chagrinent les expressions « Pardonne à la France » et « Bénis ce peuple » reviennent presque sous forme de litanie dans "Prière de paix," ces occurrences traduisent à quel point il lui tient à cœur d'excuser le passé (*Poèmes* 92-96).

La bienveillance dont Senghor fait preuve tient aussi à sa foi ; de confession catholique, il a embrassé la religion du colonisateur. Lorsque dans "Prière de paix," il prend acte que l'Afrique est « crucifiée, » et il impose l'image d'un continent martyr, sacrifié tout comme les tirailleurs. Le champ lexical relatif à la religion catholique (« croix, » « Jésus, » « seigneur, » « prière » etc.) accentue la qualité de victime des Africains. Cependant l'usage de ce répertoire souligne aussi l'importance de la religion à ses yeux. En effet, au départ il se destinait à la prêtrise : « Il savait aussi servir la messe et psalmodier les chants de la liturgie romaine . . . . Si ardente était sa foi éclose en serre chaude qu'il caressa le rêve de passer un jour à son doigt l'anneau d'améthyste » (Guibert 12-13). Lorsqu'il s'exclame : « je vous salue tous d'un cœur catholique, » il place le poème et la France sous l'égide de sa foi, une foi profonde qui le guide et conditionne sa pensée, d'où peut-être son désir de donner l'absolution à l'Hexagone et de le bénir. Anticolonial, tout en se proclamant francophile, Senghor incarne une figure ambigüe qu'il n'est pas aisé de classifier car il embrasse deux positions en apparence antithétiques.

La complexité du poète transpire aussi dans son parcours politique. La page que lui consacre le site officiel de l'Académie Française y fait d'ailleurs référence.[16] Un premier constat s'impose : Senghor fut un politicien actif sous la France coloniale, d'abord comme député de l'Assemblée Nationale Française, où

[16] Voir sur academie-francaise.fr, le site officiel de l'académie française.

il représente la circonscription Sénégal-Mauritanie.[17] Puis il occupe deux postes dans le gouvernement français, respectivement secrétaire d'État à la présidence dans le gouvernement Edgar Faure et ministre-conseiller du gouvernement Michel Debré. Senghor officie au sein de ces gouvernements des fonctions politiques prestigieuses. Sa participation au sein d'un gouvernement de la puissance coloniale peut à certains égards sembler incongrue, ou même s'apparenter à une trahison. Une perception tranchée et définitive serait ardue. On peut condamner l'indécence de Senghor de travailler au sein du gouvernement français car, ce faisant, il relègue aux oubliettes les principes si chers à la Négritude. Mais on peut aussi estimer que son choix indique une volonté de s'engager pour protéger l'intérêt des Africains, avec la possibilité d'influencer les décisions politiques relatives à l'Afrique noire. D'ailleurs, Senghor assume aussi des fonctions au niveau local en Afrique, comme député de la circonscription Senégal-Mauritanie et aussi en tant que maire de la ville de Thiès. Il n'y a pas à notre avis de véritable paradoxe entre l'engagement de Senghor dans ses œuvres et la réalité de ses choix politiques. Fidèle à la France bien que la critiquant pour ses carences, il défend l'accession de l'Afrique occidentale française à l'autonomie. Élu premier président du Sénégal en 1960, Senghor se voit réitérer par la suite la confiance de ses administrés à quatre reprises. En 1980, alors qu'il dispose encore d'un mandat de trois ans, il quitte la présidence du Sénégal pour embrasser l'Académie

[17] Découpage territorial et administratif sous la colonisation française représenté par un député, qui siège à l'Assemblée Nationale.

Française où il occupe le fauteuil seize de 1983 jusqu'à sa mort le 20 décembre 2001. Sa trajectoire politique et personnelle, de même que son œuvre, oscillent sans arrêt entre l'amour pour sa mère biologique le Sénégal et la France qui fait office si l'on peut dire de mère adoptive.

3.3 Pour une civilisation de l'universel

. La Négritude fait l'apologie de l'appartenance à la race noire tout en rejetant les représentations et préjugés de l'Occident, ainsi que la colonisation. Le zèle de Senghor en la matière n'a pas pour objet d'établir un rapport antagoniste avec les autres peuples et cultures. En effet, il préconise un rapprochement des peuples et des cultures pour former ce qu'il appelle la civilisation de l'universel, laquelle serait profitable à l'humanité car enrichissante. Senghor base son concept de civilisation de l'universel sur l'œuvre de Teilhard de Chardin, dont il se déclare tributaire et auquel il rend hommage dans *Liberté V* : *Le dialogue des cultures*, de 1993 :

> De ce mouvement doit naître la 'civilisation de l'universel', symbiose de toutes les civilisations différentes . . . . Teilhard nous invite, nous Négro-Africains, avec les autres peuples et races du Tiers-monde, à apporter notre contribution au « rendez-vous du donner et du recevoir ». (12-13)

La conception senghorienne de la civilisation de l'universel exprime surtout deux idées essentielles. Tout d'abord, l'Africain doit s'ancrer dans sa Négritude, comprendre sa culture, son histoire et ses traditions, et vivre avec fierté sa spécificité culturelle. Ce mouvement d'introspection et de retour aux sources africaines lui permet de prendre toute la mesure de sa richesse intrinsèque. Ayant

accompli cette démarche essentielle, il peut alors participer au rendez-vous de la civilisation universelle pour y enrichir d'autre communautés que la sienne tout en y bénéficiant de l'apport culturel de ces mêmes populations.

Pour Daouda Loum, Senghor initie un dialogue des cultures où la fraternité et la conciliation règnent :

> De ce dialogue, naîtra la civilisation de l'universel, une civilisation qui sera un foyer irradiant de cultures, où chaque peuple manifestera son identité en apportant son originalité. Si un tel métissage se produit, les différences entre peuples et nations cesseront d'être des sources de tension et d'incompatibilités et se transformeront en facteurs d'enrichissement réciproque. (97)

Senghor prêche pour un métissage culturel et l'avènement d'une civilisation symbiotique. Il explicite en effet dans *Liberté I : Négritude et Humanisme* (1964) sa position par rapport au métissage. Selon Senghor, l'humanité doit aspirer au métissage car ce processus nous enrichit. Il estime aussi que les plus grandes civilisations étaient hybrides génétiquement et culturellement (*Liberté I* 93-97). Pour un individu tiraillé et divisé tel que Senghor, cette perspective offre naturellement de nombreux avantages, car elle réconcilie ses diverses sensibilités. La civilisation de l'universel rapproche des cultures qui se reconnaissent de dignité égale, dans laquelle l'Africain peut conserver sa Négritude, tout en enrichissant ce creuset auquel il participe de sa singularité. Il y bénéficie pour sa part de sa rencontre avec des cultures autres. Un tel schéma impose par ailleurs l'abandon des rancœurs et des inimitiés entre peuples ; c'est peut-être un tel état d'esprit qui incite Senghor à faire preuve de clémence envers la France. La civilisation de l'universel senghorienne appelle au dialogue des cultures sans

tomber dans le travers de l'anéantissement des identités, car elle autorise chacun à comprendre et conserver son originalité ainsi que sa dignité.

Au niveau esthétique, la poésie de Senghor participe aussi de ce mouvement universel symbiotique en intégrant plusieurs catégories de référents culturels :

> C'est dans . . . . une telle quête d'universalité qu'il faut, me semble-t-il, insérer la recherche permanente, de la part de Senghor, d'une langue poétique personnelle, se proposant − ou pour mieux dire s'imposant – de souder à la langue française . . . . des éléments empruntés aux langues africaines qui lui sont connues. Ces apports sont de type lexical, comme on en trouve beaucoup dans ses poèmes, mais aussi de type formel, stylistique . . . . suggérés par des modèles africains écoutés à l'époque de sa formation ou qu'il a transcrits plus tard. (Petroni 32)

En effet, dans ses poèmes, Senghor insère des mots africains, non pas pour confondre le lecteur mais seulement pour transmettre une réalité bien africaine à laquelle une expression en français ne rendrait pas complétement justice (Jouanny 63). Dans un souci de transparence, le poète met à la disposition de son lecteur, en annexe, un lexique dans lequel il définit ces termes qui peuvent sembler obscurs pour des néophytes.[18] Au vocabulaire en langues africaines s'ajoute aussi des références aux traditions et mythes africains qui émaillent la majorité des écrits de l'académicien. Senghor puise son inspiration dans les mythes, l'histoire, et la culture d'Afrique noire, et sa poésie offre aux lecteurs du monde entier

[18] Par exemple, l'auteur emploie « *Dyâli* », « t*ama* », et « *guelwâr* » des mots dont il précise le sens dans son lexique. Senghor y définit le *dyâli* comme un mot en langue mandingue désignant les troubadours d'Afrique de l'Ouest. Il y explique aussi que le *tama* est un mot wolof pour qualifier les petits tam-tams qui se placent sous l'aisselle. Le *guelwâr*, un mot en langue sérère, désigne un noble descendant des conquérants mandingues.

l'opportunité de s'enrichir « au rendez-vous du donner et du recevoir » (*Liberté V* 13).

Par ailleurs, à cette manifestation de son « africanité », Senghor associe un vaste répertoire latin ou grec ainsi que des mots savants hermétiques (par exemple « amabam amare » et « glossolalie ». Pour Jouanny, ce phénomène dénote surtout sa formation littéraire classique :

> Mais, ce postulat admis, on ne saurait oublier (et lui-même ne l'oublie pas) l'importance que prend dans son œuvre poétique l'autre volet de sa vie culturelle et affective, ce que j'appellerai le volet occidental : faut-il évoquer le souvenir de l'étudiant boulimique dévorant le quatrième chant de l'*Enéide*, du prisonnier plongé dans la lecture de Platon, ou les nombreux emprunts à la Bible, aux poètes et aux philosophes de l'Occident que l'on peut découvrir, à peine dissimulés, dans de si nombreux poèmes ? (137)

La poésie de Senghor exploite elle aussi le concept d'universalisme ; métissée, elle se présente héritière de la culture négro-africaine, tout en manifestant sa filiation à l'Occident et à ses classiques littéraires qui ont forgé son assisse littéraire. La littérature senghorienne devient donc le site de manifestation de l'universel.

3.4 Les polémiques autour de Senghor

Senghor et, par extension, son œuvre, soulèvent la polémique. Pour certains intellectuels africains, la Négritude senghorienne est problématique, au sens où elle semble reproduire le discours occidental et ses préjugés à l'encontre des Noirs. Par exemple, l'une de ses affirmations dans *Liberté I : Négritude et Humanisme* lui vaudra bien des antagonismes : « L'émotion est nègre comme la raison hellène » (24). De prime abord, cette conception semble réduire l'homme

noir à sa seule dimension émotive et lui ôte la capacité de raisonner. En outre, cette citation paraît apparemment suggérer que la capacité de raisonner caractérise l'Européen. Senghor paraît démontrer une complémentarité entre Africains et Européens, tout en brossant leur altérité. Force est de reconnaître que l'assertion senghorienne introduit un essentialisme qui se singularise par sa dimension intellectuelle. Des années plus tard, l'ancien chef d'état sénégalais réitère sa position d'antan, au cours de son interview de 1973 avec Dormoy Savage : « La connaissance discursive de l'Européen s'oppose à la connaissance intuitive du Négro-Africain. . . . Si vous voulez, les Européens ont mis l'accent sur le penser et nous, nous avons mis l'accent sur le sentir » (1070). Sans complexe, Senghor insiste à nouveau sur les aptitudes sensuelles et intuitives de l'homme noir, et ce faisant il semble en réduire ou du moins en limiter la capacité d'effectuer un raisonnement « hellène ».

Les commentaires de l'académicien relatifs à l'émotivité nègre déclenchent un concert de protestations durant des décennies. Stanislas Adotévi, l'un des détracteurs les plus virulents de Senghor, lui consacre une étude détaillée en 1998, *Négritude et Négrologues*. L'analyse d'Adotévi explique la relation entre Senghor et les vieilles thèses de Lucien Levy-Bruhl. Selon ce dernier, les êtres humains n'auraient pas un mode de structuration intellectuel commun à tous. Les Noirs par exemple auraient une mentalité primitive et un mode de pensée prélogique.[19] Cette théorie par conséquent accole certaines particularités

[19] C'est dans ses écrits sur la mentalité primitive que Levy-Bruhl développe ses théories. Citons à titre d'exemple *La mentalité primitive* (1922).

intellectuelles à des groupes ethniques ou raciaux spécifiques. En posant comme principe le raisonnement de Levy-Bruhl, Adotévi le lie à Senghor, auquel il reproche sa fameuse phrase sur l'émotion nègre et la raison hellène. Il rejette les idées de l'académicien et remet en question sa crédibilité car il juge ses thèses fumeuses, erronées, et dangereuses :

> La très bizarre formule senghorienne de division raciale du travail intellectuel (l'émotion est nègre comme la raison est hellène) vise uniquement à perpétuer un régime considéré comme néo-colonialiste et dont il est président. La négritude doit être le soporifique du Nègre. C'est l'opium. C'est la drogue qui permettra à l'heure des grands partages d'avoir de « bons Nègres ». . . . Mais ce qui est frappant, c'est la correspondance des termes avec le discours mystifié et mystificateur du néo-racisme auquel grâce à lui, mord. (100)

Dans son commentaire provocateur, Adotévi assimile la république Sénégalaise vieille seulement de quatre ans à un territoire sous domination néocoloniale. Il sous-entend que Senghor développe sciemment ses idées dans le but de catalyser la soumission du peuple sénégalais à la France. Selon Adotévi, Senghor veille avant tout sur les intérêts de l'Hexagone, quitte à ce que cela soit aux dépens de son peuple. Il accuse également le poète de perpétuer de manière troublante la vision des colons sur les Africains selon laquelle les Noirs seraient de grands enfants naïfs, émotifs, et inaptes aux tâches intellectuelles.

Commentant sur les détracteurs de Senghor, Barbara Ischinger remarque à propos d'Adotévi :

> [He] accuses him of supporting antiquated colonial preconceptions and clichés and of contributing to the new myth of the intellectual inferiority of the African . . . . The author characterizes Senghor as a servant of colonialism and neo-colonialism and a poorly qualified

> but deeply religious politician who deliberately became a tool of Western imperialism. (23-24)

Ischinger identifie dans ce passage deux phénomènes qui indisposent Adotévi : d'abord, la connivence avec l'idéologie qui sous-tend la colonisation, et puis l'incompétence de Senghor en matière de politique. Adotévi ôte au père de la Négritude ses lettres de noblesse, en privant de légitimité et de mérite celui qui fut le premier président de la jeune nation sénégalaise. En ce qui nous concerne, nous pensons que Senghor tentait en toute bonne foi de proposer un autre mode de pensée et qu'il n'avait pas d'arrières pensées machiavéliques.

De même qu'Adotévi, Marcien Towa s'offusque aussi de la prétendue émotivité des Africains qu'il qualifie à la fois de racisme biologique et culturel de la part de Senghor, dans son ouvrage *Léopold Sédar Senghor, Négritude ou servitude ?* Towa prend également ombrage de l'intérêt de Senghor pour le métissage et la civilisation de l'universel qui lui paraît suspect. Pour Towa, cet engouement de Senghor pour le métissage et l'universel signale l'ultime preuve de son complexe d'infériorité et son acceptation d'une tutelle européenne :

> Mais quelle sera la place du nègre à ce « rendez-vous du donner et du recevoir » auquel il est convié ? Il découle de sa biologie qui le rend à jamais incapable de maîtriser l'univers scientifico-technique si indispensable dans le monde moderne, en même temps qu'elle le prédispose à l'abandon confiant, il découle de sa biologie que sa place sera naturellement subalterne, en attendant qu'il se perde par un énorme brassage de gènes, dans une humanité racialement et, dans la perspective de Senghor, culturellement homogène. (113)

La circonspection d'Adotévi face à l'obsession senghorienne du métissage se mue en accusation plus grave chez Towa. Il dénonce l'intention de Senghor de faire

disparaître le génome des Africains, en utilisant le métissage comme prétexte, ce qui pourrait dénoter un complexe, et un désir de « lactifier » les Noirs.[20] Sur cette question épineuse, notre perspective est médiane. Nous nous garderons d'accabler l'ancien chef d'état sénégalais et de voir derrière ses théories le spectre du colonisé désireux de mimer son « maître ». Au fond, Senghor tente de proposer et d'articuler un modèle différent du mode de pensée occidental, afin d'ébranler les certitudes acquises par le colon. C'est la raison pour laquelle on ne doit pas sombrer dans la caricature, dans cette forme « d'ère du soupçon » qui a entouré le poète sénégalais pendant des décennies. Nous estimons que Senghor adopte cette position afin de pouvoir offrir au monde une dialectique qui serait novatrice et proprement africaine. En formulant ses idées, dont certaines étaient peut-être imparfaites, Senghor a le mérite d'offrir une perspective différente et de légitimer un autre mode de vie, à une époque où le monde possède une vision tronquée du continent africain et de ses habitants. Quand il prône la civilisation de l'universel ou le métissage, il ne rejette pas forcément son africanité ; il tente de réconcilier l'humanité dans une perspective ou chacun apporte sa contribution dans le respect de l'autre et de sa différence.

Souleymane Bachir Diagne entreprend la réhabilitation de la pensée senghorienne en 2011 avec *Bergson postcolonial : l'élan vital dans la pensée de Léopold Sédar Senghor et de Mohamed Iqbal*, un ouvrage dans lequel il

[20] Dans *Peau noire, masques blancs*, Fanon définit la lactification comme le processus par lequel les individus de souche africaine tentent de se rapprocher génétiquement des Blancs par le biais, par exemple, du métissage ou en contractant des mariages avec des individus ayant la peau la plus claire possible.

rapproche la pensée de Senghor et celle d'Henri Bergson. Diagne énumère tout d'abord plusieurs concepts du bergsonisme, tels que le vitalisme, le temps comme durée, l'intuition comme approche du réel dans le domaine de l'art, et l'émotion (primauté du mouvement dans l'acte de connaître, contraire à l'idée d'immobiliser pour appréhender) (*Bergson* 12). Selon Diagne, Senghor aurait vu dans ce système une approche qui lui permettait de se détacher de la philosophie cartésienne et de se rapprocher de l'art africain. Senghor différencie ainsi ce qu'il appelle « la raison-étreinte » qui perçoit intuitivement, de « la raison-œil » qui s'appuie sur le matériel. De plus, Diagne s'exprime spécifiquement sur ce qu'il appelle « l'alexandrin du scandale » (*Bergson* 35), à savoir « l'émotion est nègre comme la raison est hellène, » et le place dans le contexte de l'époque. Il explique l'influence de *La sculpture nègre primitive*, de 1929, sur Senghor. Ce livre aborde les différences entre statue grecque et sculpture africaine, et les auteurs y assurent que les statues grecques appellent les caresses et les sculptures africaines l'émotion violente.[21] Selon Diagne, c'est en référence à cette assertion que Senghor a intégré le concept d'une émotion nègre dans ses analyses, pour effectuer un contraste avec l'art grec.

La conclusion de Diagne disculpe Senghor des attaques de ses détracteurs et il conclut : « Dans le contexte que voilà, l'alexandrin du scandale ne dit pas au fond plus que ceci : la sculpture nègre est à l'émotion . . . . ou à la raison-étreinte ce que la statuaire grecque est à la raison-œil » (*Bergson* 35). Pour Diagne,

[21] Les auteurs Paul Guillaume et Thomas Munro, respectivement marchand d'art et professeur d'histoire de l'art, dédient cet ouvrage à l'art négro–africain.

Senghor n'effectue pas ici un raisonnement qui dénie à l'homme noir des capacités intellectuelles. Chemin faisant, Diagne contredit aussi les thèses soutenues par Adotévi, dans lesquelles il établit une corrélation entre Senghor et Levy-Bruhl. Citant Senghor, Diagne rappelle que le poète s'était désolidarisé des thèses sur la mentalité prélogique de Levy-Bruhl lorsqu'il écrit : « Sous les différences, il n'y a t-il pas des similitudes plus essentielles ? Mais, surtout, la raison n'est-elle pas identique chez tous les hommes ? Je ne crois pas à 'la mentalité prélogique' » (*Bergson* 28). Ces propos de Senghor prouve bien qu'il n'inféode pas dans ses thèses l'homme Noir à l'homme Blanc, et que, contrairement aux reproches qui lui sont faits, il n'adhère pas aux idées de Levy-Bruhl qui opposent l'homme civilisé à celui doté d'une mentalité pré-logique.

De nos jours, la négritude senghorienne fait peau neuve et jouit d'un regain de crédibilité grâce à des études telles que celle de Diagne, après une période où elle fut fortement contestée. Au terme de cette analyse, nous avons vu les fondements de l'esthétique de la Négritude et plus particulièrement de celle de Senghor. Cette figure titanesque qui a participé à la mise en branle de la littérature subsaharienne d'expression française est à l'origine d'une œuvre riche, dont l'idéologie contestait l'invasion coloniale, idéalisait la femme et l'Afrique, une vision qui rassemblait aussi la fratrie noire selon une logique panafricaniste, tout en s'ouvrant aussi au dialogue des cultures. Dans le chapitre suivant, nous lirons la relation que Mabanckou entretient avec Senghor à l'aune des différentes

facettes de la pensée senghorienne sur lesquelles nous nous sommes appesantis ici.

Chapitre 2: Parricide et éthiques de l'identité

Les prises de positions de Mabanckou par rapport à Senghor illustrent la théorie qu'Harold Bloom développe dans *The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry*. Selon Bloom, au cours de son évolution, il arrive qu'un écrivain doive se situer par rapport aux œuvres de ses aînés, car leurs auras provoquent en lui une angoisse de l'influence. Bloom identifie six différents ratios selon lesquels cette procédure de révision s'exprime : Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonization, Askesis et Apophrades. Dans ce véritable acte d'affirmation, l'auteur a la possibilité de faire allégeance à l'esthétique de ses prédécesseurs ou s'en désolidariser, à des degrés divers. Tout comme de nombreux écrivains subsahariens francophones, Mabanckou ne peut échapper à cette angoisse de l'influence que cause le pionnier Senghor. Dans sa résolution de cette anxiété par rapport à cette figure paternelle littéraire, Mabanckou se désolidarise de Senghor pour s'affirmer. L'écrivain congolais ne subit pas inconsciemment l'influence de Senghor, cette figure colossale ; il appréhende ce dernier d'une manière qui témoigne de sa maturité auctoriale. Il rejette certains aspects de la Négritude senghorienne pour affirmer sa propre vision créatrice, et émet notamment des réserves en matière d'engagement.

Nous verrons que si les aînés de l'auteur congolais s'engageaient sans réserve pour la défense de l'Afrique noire et ce faisant offrent parfois une vision binaire qui oppose Noirs et Blancs, il en va tout autrement de Mabanckou. Mû par une impulsion contestataire, il sort des sentiers battus et leur préfère ceux plus

tumultueux de la dissidence. Le romancier refuse explicitement ce qu'il qualifie de « sanglots de l'homme noir » et rejette l'obligation pour un auteur noir de s'engager en faveur de la cause noire.[22] Puis nous constaterons qu'il ne se désintéresse pas complètement de toutes les questions, et s'ingèrent à sa guise dans les débats de son choix qui soulèvent son intérêt. De manière remarquable, il y fait toujours preuve d'un esprit satirique et d'un humour à toute épreuve, même lorsque ses protagonistes abordent des thématiques sérieuses ou sujettes à controverses. Pour finir nous nous attarderons sur certains aspects de sa filiation à Senghor que Mabanckou assume et qui relient nos deux auteurs.

1. Le refus des discours identitaires ou la fin des sanglots

Dans "A propos des écritures africaines de soi," le philosophe Achille Mbembé nous informe que le discours sur l'Afrique affiche trois thèmes majeurs récurrents et incontournables :

> Ces trois spectres (l'esclavage, la colonisation et l'apartheid) et leurs masques (la race, la géographie et la tradition) n'ont pas cessé de hanter la *doxa* africaine. Ils constituent une sorte de prison dans laquelle, aujourd'hui encore, celle-ci se débat. (17)

Cette prison fut aussi celle de Senghor dont la geste illustre la lutte contre l'exploitation des Noirs et ses corollaires, l'esclavage et la colonisation. Une lecture des ouvrages de Mabanckou nous dévoile que, loin de se laisser entraver par ce discours identitaire revendicatif, la perception du romancier congolais diffère à bien des égards de celles des premiers auteurs subsahariens d'expression

[22] Dans *Le Sanglot de l'homme noir* (2012), Mabanckou définit le sanglot comme étant la logique victimaire dans laquelle les Noirs s'enferment par rapport à l'histoire du peuple noir.

française. Il précise à cet effet dans le *Sanglot de l'homme noir* : « La préoccupation de l'auteur africain n'est pas son rapport avec le continent noir. Elle est d'abord et avant tout littéraire, comme pour tout écrivain » (158). Un tel commentaire implique que l'état d'esprit de l'auteur ne le prédispose pas à s'investir dans une défense effrénée de l'Afrique pour rétablir telle ou telle injustice, ou exprimer telle ou telle revendication.

Pour cause, il considère qu'un écrivain se doit avant tout à son art. Loin donc de la vision de la Négritude, Mabanckou reprend à son compte dans *Lettre à Jimmy* une citation de Frantz Fanon tirée de *Peau noire masque blanc* qu'il juge représentative de son esthétique :

> Je ne veux pas être la victime de la ruse d'un monde noir. Ma vie ne doit pas être consacrée à faire le bilan des valeurs nègres. . . . Je ne suis pas prisonnier de l'histoire. Je ne dois pas y chercher le sens de ma destinée... Dans le monde où je m'achemine, je me crée interminablement. (159)

Mabanckou se dépêtre ainsi de cette geôle que constitue l'engagement prédéterminé ; il se défait de ce que Patricia-Pia Célérier et Odile Cazenave qualifient de « burden of commitment » dans *Contemporary Francophone Writers and the Burden of Commitment* (24).

Ce faisant, Mabanckou ne se conforme pas au rôle que sa communauté projette sur lui, et que son identité africaine lui prescrit. Acquise en fonction des hasards de la naissance, l'identité d'un individu le renvoie à ses origines, et le rattache à un groupe particulier déterminé par des critères tels que la race, la religion, etc. Pour le penseur et philosophe Kwame Anthony Appiah, l'identité

serait porteuse de valeurs et de codes qu'elle nous impose. Il développe sa théorie dans *The Ethics of Identity* (2005), un ouvrage dans lequel il explique que l'identité distribue un ensemble de règles et d'obligations. Quand on accepte le moule de son identité sans question, on assume et honore un pacte par lequel on se conforme à la norme du groupe auquel on appartient. Par exemple, un Africain doit se préoccuper des problématiques liées au racisme, à la colonisation, et à l'esclavage. Pour Appiah c'est au cours de la recherche d'individualité que l'on est en mesure de se rebeller contre les nombreuses exigences de l'identité :

> Even though my race and my sexuality may be elements of my individuality, someone who demands that I organize my life around these things is not an ally of individuality. Because identities are constructed in part by social conceptions and treatment-as, in the realm of identity there is no bright line between recognition and imposition. (110)

Cette recherche d'individualité peut également s'exprimer par le refus de respecter les conventions et les contrats qui découlent d'une identité qui serait ancrée dans une généalogie, une appartenance à un groupe particulier. C'est le cas de Mabanckou qui déplore le statut de l'écrivain africain dans "Le chant de l'oiseau migrateur," un article au sein duquel il critique le fait que toute tentative d'ébaucher un « itinéraire individuel » de la part d'un auteur africain se sanctionne par des suspicions de « reniement » et soulève l'opprobre. Mabanckou y prend aussi acte du fait que le romancier africain « écrit par mandat » et « doit rendre compte à la communauté » (64). Aussi lance-t-il un appel à l'individualité dans *Lettre à Jimmy* :

> Je veux privilégier, cher Jimmy, l'indépendance du romancier et je me méfie de la « littérature de troupeau ». . . . L'écrivain devrait

> toujours donner sa propre version de la condition humaine, même à l'opposé de la pensée unique et moralisante. . . . On m'objectera le devoir d'engagement, l'obligation de dire les plaies de l'Afrique, d'accuser ceux qui tirent l'Afrique vers le bas. Mais qu'est-ce que l'engagement si celui-ci conduit à l'effacement des individualités ? (76-77)

Il semble que la circonspection de Mabanckou face au devoir d'engagement qui constitue une mission quasi obligatoire pour l'écrivain africain, témoigne du fait qu'il n'y souscrit pas aveuglément.

Il marque ainsi sa recherche d'indépendance et d'autonomie. La teneur des propos de Mabanckou sur les sujets historiquement importants dans sa communauté souligne la formulation d'une éthique de l'identité dissidente et contestataire. Oana Panaïté signale d'ailleurs que la position de Mabanckou « présente une similarité frappante avec le syndrome de la Méduse dont le regard pétrifie auquel Kwame Anthony Appiah fait référence lorsqu'il examine les contraintes de la politique identitaire » (60-61). C'est-à-dire que Mabanckou a conscience de la dureté du regard critique de sa communauté qui pèse sur lui. Il lève néanmoins toute équivoque en ce qui concerne sa vision quant au militantisme pour la cause noire dans *Le Sanglot de l'homme noir* (2012). L'écrivain congolais s'y inspire de l'ouvrage du philosophe français Pascal Bruckner, *Le Sanglot de l'homme blanc* (1983). Dans son essai, Bruckner critique la propension au masochisme et le sentiment de culpabilité des Occidentaux face à leur rôle dans l'histoire coloniale :

> Bref, il n'y a pas deux poids, deux mesures pour deux humanités différentes, celles des méchants Blancs et celle des bons indigènes cantonnés dans l'irresponsabilité, le caprice et la naïveté. *Leur*

> *qualité d'anciens colonisés ne confère aux États du Tiers-Monde aucun privilège, aucun passe droit, aucune supériorité morale*.… Finies donc ces nations archanges qui fixent d'un œil réprobateur la vieille Europe toute chargée de crimes, profitant du repentir des Occidentaux pour se redécouvrir soudain tout un passé de blancheur liliale et profiter de cette couverture pour se livrer à des actes rien moins que moraux. (243-44, Italique apposé par l'auteur).

Bruckner évalue dans son ouvrage ce qu'il considère comme les dérives du tiers-mondisme européen. Il mentionne en particulier que certains Européens se sentent coupables d'avoir initié la colonisation et l'impérialisme. Ces fautes pèsent sur leur conscience et les amènent à intérioriser une haine de soi, la haine du Blanc, qui se dédouble d'une idéalisation des peuples qui furent leurs victimes :

> Ce Tiers-Monde saint-sulpicien n'est donc pas un continent mais un personnage évangélique qui, n'étant pas compromis dans les horreurs du monde occidental, conjugue en lui les deux figures de l'innocent et du héros. (*Sanglot blanc* 233)

Ces thèses sont reprises et développées dans *La Tyrannie de la pénitence* (2006) et font partie d'un chœur de voix qui annonce la fin de l'esprit de repentance coloniale en France.[23]

Mabanckou pour sa part critique ouvertement ceux qu'il qualifie de « Noirs en sanglots », et leur reproche de ressasser sans arrêt les malheurs que le peuple africain subît dans le passé, et de pointer continuellement des doigts accusateurs vers l'Europe, responsable selon eux de la déchéance de l'Afrique. La réflexion de Mabanckou emprunte plusieurs axes. Il suggère tout d'abord aux « Noirs en sanglots » d'abandonner leur logique victimaire. Il reconnaît le rôle des

[23] Dans le même ordre d'idées, on peut aussi citer un livre de 2006, *Pour en finir avec la repentance coloniale* de Daniel Lefeuvre.

Européens en matière de colonisation tout en exhortant les Africains à accepter leur part de responsabilité dans les malheurs de leur continent. Mabanckou aborde par exemple un sujet épineux, la participation des Africains dans le commerce triangulaire :

> Le silence sur notre participation est l'attitude la mieux partagée. Il faut se taire ou accepter de répandre les lieux communs d'une Afrique décapitée sans vergogne par l'Europe. Or la participation de ceux qu'on appelle « négriers noirs » n'est pas une invention pour consoler l'Europe et calmer le « sanglot de l'homme blanc ». . . . Faut-il sans cesse nier que pendant ce trafic les esclaves noirs étaient rassemblés puis conduits vers les côtes par d'autres Noirs ou par des Arabes ? (*Sanglot* 117-18)

Tout en ayant conscience de l'impopularité de son sentiment, il ose l'exprimer et fait remarquer que diverses parties s'adonnaient à la traite des Noirs y compris des Africains, des Arabes, et des Blancs. Cette perspective offre un contraste saisissant avec celle de la Négritude.

L'on se remémore que chez Senghor la problématique relative à l'esclavage apparaît dans "Prière de paix" : « Car il faut bien que Tu oublies ceux qui ont exporté dix millions de mes fils dans les maladreries de leurs navires/ Qui en ont supprimé deux cents millions » (*Poèmes* 93). Dans le même état d'esprit, il s'exclame : « Oh ! je sais bien qu'elle aussi est l'Europe, qu'elle m'a ravi mes enfants . . . . pour engraisser ses terres à cannes et coton, car la sueur nègre est fumier » (*Poèmes* 94). Dans ce poème, le poète ne fait aucune allusion à la complicité d'autres groupes dans la traite transatlantique. Par contre, il dénonce avec virulence la France et l'Europe pour leur initiation et poursuite de la Traite des Noirs dans un contexte international. On note que Senghor ne s'attarde pas

longuement sur le sujet et ne donne pas de description détaillée ; cependant il insère quelques mots dont la symbolique soulève toute l'ignominie du commerce triangulaire, à l'instar de « exporté, » « cannes et cotons, » et « sueurs ». Alors que Senghor semble ici imputer l'entière responsabilité de la pratique de l'esclavage à l'homme blanc, Mabanckou souhaite à tout prix rappeler que les « Noirs en sanglots » doivent s'abstenir d'avoir une mémoire sélective qui, consciemment ou pas, ferme les yeux sur la connivence de certains. Pour Mbembé, cet exercice de déni de la part des Africains constitue un « travail pervers de sélection de mémoire » (30).

L'approche de Mabanckou nous semble guidée par une volonté de ne pas diaboliser les Blancs, il affirme dans *Le Sanglot de l'homme noir :* « Les Noirs en sanglots sont persuadés que notre survie passe par l'anéantissement de la race blanche, ou, du moins par l'inversion des rôles dans le cours de l'histoire » (14). Or, la diabolisation des Européens transpire chez les premiers écrivains subsahariens, eu égard à la lutte contre la colonisation. Mabanckou s'inscrit en porte à faux aux auteurs tels que Senghor car il se garde d'offrir une vision manichéenne du monde et de l'histoire, avec d'un côté les Noirs, perpétuelles victimes, et de l'autre les Blancs, bourreaux pour l'éternité. L'auteur congolais s'affranchit de cette dialectique du maître et de l'esclave, et en déconstruit la logique binaire. Au final on pourrait penser comme Patricia-Pia Célérier :

> Mabanckou invite les Africains à se préoccuper de leur présent, à se libérer d'une perception tragique et mythique de leur passé et d'un militantisme qu'il juge frelaté. Pour l'écrivain, la jeunesse africaine a le droit de se projeter par-delà le schéma oppositionnel

> Blancs/Noirs, colonisateurs/colonisés, oppresseurs/opprimés, et le devoir re-définir ce que l'idée d'indépendance signifie pour elle. (91)

La position de Mabanckou s'explique aussi par le fait qu'il appartient à une catégorie d'auteurs nés après la colonisation. Dans son article "Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire," Waberi explique que les enfants de la postcolonie seraient les auteurs africains francophones nés après les indépendances et qui, n'ayant pas vécu l'expérience coloniale, ne font pas de fixation particulière sur l'ancienne puissance coloniale. Ils ne s'investissent donc pas dans une logique qui critique ou rejette la France et, par extension, l'Europe. Leur priorité est surtout de se désolidariser des préceptes qui réduisent la littérature africaine à des critères tels que l'oralité ou la littérature engagée ("Les enfants" 8-15). Certains critiques abondent dans le sens de Waberi. Par exemple, Thorsten Schüller ajoute même que les enfants de la postcolonie écrivent une littérature « post-postcoloniale » qui réfute les « théories postcoloniales » et déclare :

> Nous avons donc affaire à une littérature qui se refuse d'être intégrée dans les cadres trop rigides d'un discours qui tourne autour de l'opposition centre-périphérie, une littérature qui ne se veut ni africaine ni postcoloniale. ("La littérature" 140)

En effet, en véritable enfant de la postcolonie, Mabanckou propose au lecteur des romans qui déconstruisent la vision binaire du « writing back ». Ses écrits ne

souscrivent pas à la logique émanant des œuvres dites de littératures postcoloniales.[24]

De plus, on observe que dans la majorité des romans de Mabanckou, les individus n'évoluent pas dans un cadre dans lequel règnent d'intenses tensions raciales, où les Européens font par exemple preuve de racisme à l'encontre des Africains (Kleppinger 122). On peut à cet égard affirmer que les relations entre personnes d'origine ethniques différentes ne sont pas régies par le rejet et la haine de l'autre et les différences raciales ne sont pas leurs préoccupations principales. Mabanckou ne gomme cependant pas les différences de perspectives des uns sur les autres qui ne sont pas toujours flatteuses. Par exemple, dans *Mémoires de porc-épic* (2006), des ethnologues européens arrivent dans un village africain du nom de Séképembé pour étudier un de leurs rites funéraires. Nommé rituel du cercueil, cette tradition permet aux individus assassinés de désigner de manière posthume le criminel ayant attenté à leur vie. Cette pratique consiste précisément à faire porter le cercueil du défunt par des volontaires. Sous l'impulsion de forces occultes, le défunt met en branle son cercueil de manière à ce que les porteurs se dirigent vers le coupable. Cette cérémonie attise les curiosités d'ethnologues européens qui viennent s'installer à Séképembé afin de conduire des recherches sur ce sujet : « [E]t d'ailleurs une fois des Blancs sont venus ici pour observer

[24] Ce principe a été analysé dans *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature* (1989) par Bill Ashcroft et al. Les auteurs y expliquent que les intellectuels en provenance d'anciennes colonies écrivent souvent en réponse à l'hégémonie occidentale. Ils remettent en cause l'idéologie coloniale et ses conséquences afin de rétablir un équilibre.

cette pratique en vue de la raconter dans un livre, ils s'étaient présentés comme étant des ethnologues » (*Mémoires* 141). Le séjour des ethnologues se passe sans perturbation majeure, villageois et étrangers cohabitent de manière pacifique, mais le féticheur effectue un commentaire qui témoigne d'un certain malaise lorsqu'il s'adresse au défunt au début de la cérémonie : « [N]e nous fait surtout pas honte devant ces Blancs qui sont venus de loin et qui prennent nos coutumes pour de la simple rigolade » (*Mémoires* 144).

Le féticheur et les villageois ont donc conscience de leur altérité par rapport aux regards des Européens, et ils perçoivent que cette différence n'est peut-être pas en leur faveur. Malgré tout, on autorise les ethnologues à être partie prenante du rituel et, pour écarter tout doute dans leur esprit cartésien, ils obtiennent la permission de porter eux-mêmes le cercueil :

> [L]es ethnologues ou anthropologues sociaux soulevèrent enfin le cercueil . . . . prenant de l'élan, le cercueil défonça la porte de la case, pénétra à l'intérieur de la demeure du coupable. (144-45)

À l'issue de leur participation fructueuse, les ethnologues publient un ouvrage qui leur vaut bien des succès. Bien que l'on puisse voir comme un clin d'œil ironique de Mabanckou ou une parodie du roman ethnographique, la figure de l'ethnologue dans le roman ne soulève pas réellement de conjecture sur la relation entre Africains et Européens et les perceptions des uns et des autres. Ana Paula Coutinho estime que chez Mabanckou il y a une tendance à revenir sur l'histoire « sans payer de tribut à des affirmations ou à des revendications évidentes d'ordre identitaire, encore moins à des identités collectives homogènes ou essentialistes »

(141-42). Mabanckou dépassionne le débat sans pour autant dépeindre un tableau idyllique. Il relativise la relation entre les ressortissants des anciennes colonies françaises et les Français.

A l'absence de mésentente catalysée par les différences raciales, on doit rajouter un autre constat : les Blancs qui figurent dans les romans de Mabanckou sont en règle générale des personnages secondaires. Le lecteur les voit apparaître et évoluer assez rapidement dans le récit, et ils s'y éternisent très peu. Par ailleurs, on remarque qu'en plus d'être relégués au rang de personnages secondaires, l'auteur ne développe guère leur analyse psychologique qui n'offre aucune profondeur. Pour en revenir aux ethnologues de *Mémoires de porc-épic,* le lecteur dispose de peu d'informations les concernant, mis à part leurs professions et leur sujet de recherche. Leurs noms, leurs descriptions physiques, leurs réflexions intimes, et leurs modes de pensée ne figurent nulle part dans la narration. De même, dans *Bleu-Blanc-Rouge* (1998), ouvrage mettant en scène l'itinéraire de Massala-Massala, un jeune africain qui quitte son pays pour vivre dans la clandestinité en France métropolitaine, les Européens ne sont pas problématiques. Le roman nous montre l'envers du décor et les mécanismes qui entrent en jeux dans la décision des Africains de quitter leur continent pour une France mythifiée, idéalisée en raison des informations tronquées et magnifiées que donnent les immigrés lorsqu'ils retournent au bercail.

La narration s'ouvre sur Massala-Massala en proie à des pensées amères de sa cellule de prison. Il ressasse les circonstances de son arrestation qui date de

dix-huit mois (*Bleu* 17-23). Dans le récit, les Blancs pour la plupart des représentants des forces de l'ordre, ont pour charge d'arrêter les personnes en situation irrégulière, de les incarcérer, et de les expulser. Mais l'auteur s'étant peu attardé à leur sujet, le lecteur ne dispose d'aucune donnée qui permet de cerner leur personnalité ou leurs motivations. Anonymes, les policiers s'expriment peu ou pas, font preuve de fermeté mais s'abstiennent de s'acharner contre le prisonnier. On remarque de plus que la cohorte des représentants de l'ordre comporte aussi un individu d'origine africaine, et tous se comportent d'une manière identique. En somme, nous pouvons affirmer que dans ses ouvrages, Mabanckou met un terme à une vision instillée d'antagonismes raciaux. Il transcende les divisions coutumières du roman africain, et contrairement à la tradition du « writing back », décrispe les tensions coloniales et postcoloniales même lorsqu'il évoque des situations graves ou conflictuelles comme l'immigration clandestine des Africains en France.

2. Satire et humour, ou comment cultiver l'ambigüité en matière d'engagement

Ayant refusé une vision essentialiste du monde et de la littérature, Mabanckou ne créé pourtant pas une littérature neutre. Bien qu'il ne fasse pas à proprement parler de littérature engagée, il n'est pas non plus adepte de l'art pour l'art. Lorsqu'il aborde les problématiques et controverses contemporaines, il prend soin de présenter à son lecteur des perspectives diversifiées. Ces écrits habités par une forte ironie, beaucoup d'humour et un sens de la dérision sans

pareil, nous renseignent sur l'immigration clandestine des Africains en France, les dirigeants africains, etc. Selon John Walsh, il y a quand même une morale sous-jacente dans les textes de Mabanckou, bien que ce ne soit pas son objectif principal :

> Mabanckou's style however, is not heavy and didactic his novels are not ideological pamphlets but, on the other hand, neither does it make for light reading. There are layers to the satire that thinly disguise an earnest moral perspective. ("Psycho Killer" 152)

Mabanckou satirise de nombreuses cibles, notamment les hommes politiques africains, la femme noire, et les clandestins africains vivant en France.

2.1 Démystifier et démythifier l'Afrique

Ayant déconstruit la logique binaire opposant Noirs et Blancs, Mabanckou s'attelle aussi à démystifier et démythifier l'Afrique, notamment à travers la représentation des hommes politiques, de la femme, et des immigrés africains. La critique de la politique en Afrique ne représente pas un geste inédit puisque de nombreux écrivains s'y sont adonnés depuis les indépendances. Nous pouvons mentionner à titre d'exemples deux ouvrages très représentatifs : *Les soleils des indépendances* (1968) de Hamadou Kourouma et *La vie et demie* de Sony Labou Tansi (1979). Le roman de Kourouma matérialise la désillusion qui suivit l'euphorie des indépendances en Afrique subsaharienne, suite à la prise de pouvoirs de certains dictateurs. Cette allégorie illustre la destinée de Fama, un chef traditionnel africain dont le prénom signifie littéralement « roi » ou « prince » en mandingue. Le prince est réduit à une quasi indigence depuis la

désintégration de la société traditionnelle, la fin des collusions entre état colonial et chefferies locales et l'avènement des régimes autoritaires :

> Mais alors, qu'apportèrent les Indépendances à Fama ? Rien que la carte d'identité nationale et celle du parti unique. Elles sont les morceaux du pauvre dans le partage et ont la sécheresse et la dureté de la chair de taureau. (24-25)

La trajectoire de Fama, ainsi que sa mort, reflète la perte d'espoir des populations africaines face à leurs dirigeants alors qu'elles ne subissent plus le joug de la colonisation. De manière générale, le réquisitoire de Kourouma à l'encontre des dictatures garde une tonalité sobre, bien que sa critique soit corrosive.

Dans *La vie et demie*, Sony Labou Tansi ne fait guère preuve de la même retenue. Des scènes de nature à heurter les âmes sensibles se succèdent sans répits. On assiste à des exécutions sommaires à l'arme blanche de ceux qui s'opposent au dictateur qui répond au nom de « Guide Providentiel ». Ce guide, qui n'a de providentiel que le nom, règne sur un pays imaginaire la Katalamanasie, dans lequel il sème la terreur :

> Le Guide Providentiel . . . . se fit apporter son grand sabre aux reflets d'or et se mit à abattre la loque-père en jurant furieusement . . . . La loque-père fut bientôt coupée en deux à la hauteur du nombril, les tripes tombèrent avec le bas du corps, le haut du corps restait là, flottant dans l'air amer, avec la bouche saccagée qui répétait la phrase. Puis le Guide Providentiel se calma et retomba dans son air de supplication, épongeant la sueur qui mettait son visage en nage, il poussa des pieds le bas du corps, se fit apporter une chaise de salle à manger, la fit mettre devant le haut du corps, y prit place, fuma un cigare complet avant de se relever. (*La vie* 16)

A ces descriptions choquantes s'ajoutent des scènes de cannibalisme au cours desquelles les familles des victimes sont invitées à ingérer les dépouilles mortelles

de leurs proches, ce qui fait dire à Cazenave et Célérier : « Labou Tansi added the grotesque to this literary process of denunciation. From then on, the carnivalesque became part of the canon, including violent representations of sexuality and graphic language » (23). Kourouma et Labou Tansi usent de méthodes qui diffèrent pour arriver aux mêmes fins, à savoir ôter toutes crédibilités et légitimité aux dictateurs africains. Kourouma met l'accent sur les transformations qui déstructurent la société ainsi que les difficultés économiques auxquelles les populations font face. Pour sa part, Labou Tansi insiste sur les actions outrancières cruelles des régimes totalitaires.

Qu'en est-il donc de Mabanckou ? Chez lui, il règne une perception négative de la politique africaine et ses romans ôtent toute crédibilité aux dirigeants par le biais de l'humour. Sous sa plume parodique, ils sont en proie au ridicule, et deviennent des personnages risibles et ubuesques, dont la bêtise nous divertit. Dans *Verre Cassé* (2005), le chef d'état que Mabanckou nomme avec malice et ironie « président-général » des armées incarne ce phénomène. Il allie à son titre pompeux une allure caricaturale : « il était endimanché, paré de ses lourdes médailles en or » (*Verre* 30). La portée satirique transpire autant dans l'apparence que dans l'état d'esprit du président qui se soucie de peccadilles. À titre d'exemple, « L'affaire le crédit a voyagé » pour laquelle le président et son conseil rivalise de discours et d'expressions phares, devient une affaire nationale. Pourtant il s'agit simplement d'une querelle qui oppose des riverains par rapport à l'ouverture du bar « Le crédit a voyagé » ; le fait que le gouvernement se

préoccupe d'un problème si moindre frise le cocasse. En plus de ses occupations frivoles, le président entretient des querelles intestines et une rivalité avec les ministres de son cabinet :

> [L]e lendemain de l'intervention du ministre Zou Loukia, le président de la république en personne, Adrien Lokouta Eleki Mingi a piqué une colère . . . . manifestait sa jalousie quant à la formule 'j'accuse' du ministre de l'agriculture. (*Verre* 19-20)

La petitesse des tâches du dirigeant contraste avec la grandeur de la fonction qu'il occupe et matérialise les visées satiriques de l'auteur.

Notons que l'expression "j'accuse" qu'utilise Zou Loukia renvoie à la lettre qu'Émile Zola adresse au président Félix Faure le 13 janvier 1898, en défense de l'officier français de confession juive Alfred Dreyfus. Injustement emprisonné pour espionnage au profit de l'Allemagne, il bénéficie du soutien du chef de file des Naturalistes qui s'indigne des carences d'une justice expéditive qui bien qu'ayant identifié le véritable criminel le relaxe. Sous l'impulsion de Zola, de nombreux intellectuels joignent la cause de Dreyfus et obtiennent la révision du procès et la libération de Dreyfus.[25] L'affaire Dreyfus doit sa genèse à des événements politiques graves ; elle a polarisé la France en deux camps antagonistes. L'affaire du crédit a voyagé, dont s'occupe le gouvernement dans le roman de Mabanckou, paraît dérisoire et grotesque par rapport à l'affaire Dreyfus. L'écart entre ces deux contextes tourne en dérision le ministre Zou Loukia ainsi que le président Adrien Lokouta Eleki Mingi.

[25] Voir l'ouvrage d'Alain Pagès : *Émile Zola : De "J'accuse" au Panthéon* (2008).

De plus, dans l'exercice de ses fonctions le président prononce également un discours par rapport à l'affaire du crédit a voyagé :

> [E]t il a enfin abordé L'affaire « Le crédit a voyagé » qui divisait le pays, il a vanté l'initiative de L'Escargot entêté, il a promis de lui décerner la Légion d'honneur, et il a terminé son discours par les mots qu'il voulait à tout prix laisser à la postérité, on a su que c'étaient ces mots-là parce qu'il les a répétés à plusieurs reprises, ses bras ouverts comme s'il enlaçait un séquoia, et il a répété « je vous ai compris », sa formule aussi est devenue célèbre dans le pays et c'est pour ça qu'ici, pour plaisanter, nous autres de la plèbe disons que « le ministre accuse, le président comprend ». (*Verre* 32)

Il reprend à son compte « je vous ai compris », l'expression utilisée par le général De Gaulle lors de son discours du 4 juin 1958, à Alger, durant la guerre d'Algérie. Le contexte qui entoure cette formule désormais célèbre est tragique, et concerne une crise politique grave, une guerre de décolonisation opposant l'Algérie et la France. Lorsque de Gaulle prononce son discours, il se comporte en homme politique averti et évite soigneusement de s'aliéner les deux camps en présence, c'est-à-dire les Algériens désireux de s'extirper de la tutelle française, et les Pieds Noirs soucieux de préserver les intérêts de l'Hexagone en Algérie. Avec ce vocable ambigu, De Gaulle a pu adoucir les tensions très fortes entre Algériens et Pieds-Noirs car chaque partie pouvait l'interpréter en sa faveur. L'utilisation de cette expression dotée d'une si forte portée historique dans un contexte aussi trivial que l'ouverture d'un bar semble incongrue voire absurde. Pour Awa Sarr : « This story is representative of the high level of buffoonery and cynicism that some Africans leaders can reach. They reduce the art of governing to the art of finding a magical slogan » (210). Le président brille donc par son manque

d'envergure et sa propension à réciter les discours rédigés à son intention tel un pantin ignorant qui récite sans comprendre la signification réelle de ses paroles et l'ironie de sa situation.

En outre, au cours de ce discours qui s'apparente à certains moments à un délire paranoïaque anti-impérialiste, le chef d'état rend hommage à ceux qu'il considère comme de grands humanistes :

> Mobutu-Sese Seko, Idi-Amin-Dada, Jean-Bedel-Bokassa et bien d'autres illustres hommes qu'il avait connus et appréciés pour leur loyauté, leur humanisme et leur respect des droits de l'homme. (*Verre* 31)

Ses références sont en réalité trois des plus grands dictateurs africains, réputés pour avoir instauré des régimes décadents d'une cruauté inouïe. Le choix de ces trois dictateurs en question par Mabanckou n'est guère fortuit, car il les considère comme archétypes des régimes totalitaires. Lorsqu'il discute de la période des indépendances en Afrique dans *Le sanglot de l'homme noir*, il affirme que « des chefs d'État, piqués par le culte de la personnalité » tels que « Idi Amin Dada, Jean-Bedel Bokassa, Mobutu Sese Seko » incarnent des personnages « cocasses », « mégalomanes » mais aussi « tragiques » et représentent les pires dérives (171-72). L'assertion du président relative à l'humanisme des plus grands dictateurs africains lui ôte toute crédibilité et bonne foi ; il est en outre susceptible de provoquer des éclats de rire de tout lecteur averti. L'auteur le prive complètement de la dignité et de la décence inhérente à sa charge, et il devient un bouffon, un statut que son apparence grotesque confirme. Mabanckou fait preuve d'ironie et

s'exprime sur un ton humoristique qui divertit le lecteur. Pour Walsh cette ironie soulage le lecteur :

> Perhaps the most effective consistent and effective tool in Mabanckou's novelistic repertoire is irony. It is forceful, yet cut with the right amount of humor to allow the reader moments of (uneasy) comic relief in the midst of a series of often tragic *tableaux*. ("Psycho Killer" 152, Italique apposé par l'auteur)

Mabanckou ce rire provoque une catharsis, même lorsqu'il s'agit de situations dramatiques.

La vision péjorative de Mabanckou sur les pratiques sociopolitiques s'étend au-delà des politiciens. En effet, dans *Le sanglot de l'homme noir* l'auteur ne manque pas de rappeler à son auditoire certains faits : « [N]ous ne sommes pas les enfants des soleils des indépendances, nous sommes les enfants de l'après-génocide rwandais » (175). L'approche de l'auteur consiste à endiguer le flot des larmes des « Noirs en sanglots » en mentionnant que la population africaine porte aussi une part de responsabilité dans les problèmes du continent africain, par exemple les guerres ethniques qui traversent le continent noir. D'autres interlocuteurs se joignent à Mabanckou et participent à ce débat, à l'image du Président de la République française, Nicolas Sarkozy. Le 26 juillet 2007, Sarkozy eut l'opportunité de donner une allocution à l'université Cheikh-Anta-Diop de Dakar, l'une des plus grandes universités d'Afrique de l'ouest, pour un public constitué d'intellectuels, de personnalités politiques, et d'étudiants. Le discours de Sarkozy, d'une durée de cinquante minutes, prononcé devant un

parterre exclusivement africain, développe des thèmes tels que la colonisation, le sous-développement, et l'avenir de l'Afrique.

Le discours de Sarkozy a été retranscrit par *Jeune Afrique* sur son site, et on y voit que dans son introduction, le président français déplore l'esclavage, brosse un portrait nuancé de la colonisation, et assure le peuple africain de son amitié ; mais très vite, son message se métamorphose en leçon de morale :

> La colonisation n'est pas responsable de toutes les difficultés actuelles de l'Afrique. Elle n'est pas responsable des guerres sanglantes que se font les Africains entre eux. Elle n'est pas responsable des génocides. Elle n'est pas responsable des dictateurs. Elle n'est pas responsable du fanatisme. Elle n'est pas responsable de la corruption, de la prévarication. Elle n'est pas responsable des gaspillages et de la pollution . . . . Le drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire. Le paysan africain, qui depuis des millénaires, vit avec les saisons, dont l'idéal de vie est d'être en harmonie avec la nature, ne connaît que l'éternel recommencement du temps rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles . . . . Le problème de l'Afrique et permettez à un ami de l'Afrique de le dire, il est là. Le défi de l'Afrique, c'est d'entrer davantage dans l'histoire. C'est de puiser en elle l'énergie, la force, l'envie, la volonté d'écouter et d'épouser sa propre histoire . . . . Cette Renaissance je suis venu vous la proposer. Je suis venu vous la proposer pour que nous l'accomplissions ensemble parce que de la Renaissance de l'Afrique dépend pour une large part la Renaissance de l'Europe et la Renaissance du monde.

L'allocution de Sarkozy a provoqué un tollé général, que ce soit au Sénégal ou dans les autres pays de la sous-région. On lui reproche notamment son outrecuidance, son mépris presque colonialiste, et son interprétation de

l'Histoire.[26] Sarkozy rejette ainsi la notion de repentance, mais son affirmation selon laquelle l'homme noir ne serait pas encore entré dans l'Histoire soulève particulièrement le mécontentement des intellectuels africains. À la suite du discours polémique du président français, les historiens et philosophes africains, ainsi que certains de leurs confrères étrangers, ripostent et publient très rapidement une multitude d'articles et d'ouvrages pour réfuter et réduire à néant l'argumentaire de Sarkozy.[27] Mise à part cette insulte faite à tout un continent et à plusieurs civilisations lorsqu'il affirme que l'Afrique noire n'est pas entrée dans l'Histoire, le discours de Sarkozy embrasse plusieurs problématiques que l'on retrouve aussi chez Mabanckou. Les deux hommes sont en accord sur le fait que la colonisation ne peut et ne doit pas être invoquée comme unique raison pour justifier le sous-développement du continent noir. De plus Sarkozy et Mabanckou rappellent tous deux la culpabilité des Africains eux-mêmes lors des conflits ethniques qui ont dévasté leur continent et qui continuent encore aujourd'hui à le ravager. Pourtant les deux hommes diffèrent à certains égards, et Mabanckou ne dénigre pas l'Afrique et sa place dans le monde. Il souhaite exorciser le continent

[26] Signalons que de nombreux philosophes et penseurs contemporains se sont prononcés sur l'Histoire, sur sa fonction et son intérêt. Dans *Regards sur le monde actuel et autres essais* (1945) Paul Valéry considère que se pencher sur notre histoire ne représente pas en soi un acte constructif et instructeur. Il conseille de s'en désolidariser. Dans une autre perspective, Francis Fukuyama annonce la fin de l'Histoire et la victoire de la démocratie libérale occidentale dans *The End of History and The Last Man* (1992).

[27] Citons, par exemple, l'ouvrage de Makily Gassama *L'Afrique répond à Sarkozy-Contre le discours de Dakar* (2008), et *Petit précis de remise à niveau sur l'histoire africaine à l'usage du président Sarkozy* rassemblé par Adam Bâ Konaré (historienne et première dame du Mali) en 2008.

noir de ses fantômes du passé, tout en refusant de considérer l'Afrique comme une éternelle victime.

Le geste contestataire du romancier ne se contente pas uniquement de procéder à une lecture dissidente de l'histoire. Il égratigne également deux autres fondements de la Négritude, la représentation des femmes noires et la fraternité entre individus de souche africaine. La figure de la femme africaine chez Mabanckou se distingue nettement de celle véhiculée par la Négritude qui l'idéalise. Pour sa part, Mabanckou enlève à la femme son caractère respectable, voire sacrée, et attente à son intégrité morale et physique. À l'inverse des premiers auteurs africains qui s'attachent à faire référence aux attributs féminins à travers l'usage d'euphémismes et de belles circonvolutions, le corps de la femme chez Mabanckou devient l'objet de toutes les transgressions. Par exemple, dans *Black Bazar*, le personnage principal, Fessologue, doit son sobriquet à son obsession et sa science en matière de postérieur féminin, qu'il baptise d'ailleurs « face B ». Pour Fessologue, le derrière féminin donne accès à la psychologie féminine. Il effectue des analyses psychologiques complètes en se basant sur la morphologie de la « face B » des femmes, sans oublier la nature de leur déhanchement.

Presque comme un scientifique, Fessologue identifie plusieurs types de séants problématiques qu'il suggère à ses camarades d'éviter. Il les met en garde contre une femme dotée d'un derrière aux mouvements mal définis qui signale une « fille angoissée qui ne prend jamais de décision sans s'en référer à ses

copines » ; les femmes dont les postérieurs « remuent trop vite de haut en bas » font toujours preuve d'agressivité ; quant aux intellectuelles, elles sont affublées de derrières « coincés, ils ne remuent que par à-coups, ils tremblotent, ils sont épileptiques » (71). Hilarantes et irrationnelles, les démonstrations et conclusions de Fessologue lui valent pourtant l'estime de son entourage. Ses compétences en matière de séant l'auréolent d'une autorité et d'un certain prestige car ses amis le chargent d'observer et d'émettre un avis sur les jeunes femmes avant d'entamer une relation avec celles-ci (70). Notons que Mabanckou détourne le discours raciste de la Troisième République, dont il imite le paradigme. Le discours raciste classifie les races en leur attribuant un certain nombre de caractère spécifiques. Mabanckou se moque de ce processus, en instituant un critère arbitraire et inattendu, le postérieur féminin, et en y accolant des propriétés relatives à la personnalité ou aux capacités intellectuelles.

Mabanckou va plus loin ; il dévoile aussi le corps féminin dont il évoque sans pudeur les parties intimes. Dans *Verre Cassé*, par exemple, deux personnages haut en couleurs, Robinette, que l'on surnomme « la reine de la pisse », et Casimir tentent de déterminer lequel d'entre eux peut uriner le plus longtemps. Il est convenu en public que, si Robinette perd son pari, elle doit céder aux assiduités de Casimir. La scène se déroule derrière le bar « Le crédit a voyagé » dont tous les clients éméchés viennent assister au spectacle :

> Robinette a d'abord ôté sa chemisette . . . . elle a ensuite soulevé son pagne jusqu'à la naissance de ses reins, et on a vu son derrière de mammifère périssodactyle, ses grosses cuisses potelées de personnage féminin de peinture naïve . . . . elle ne portait pas de slip,

> la garce . . . . et puis on a vu son sexe lorsqu'elle a écarté les tours jumelles qui lui servent de fesses, tout le monde a applaudi, et curieusement j'ai même bandé à mort comme les autres témoins. (*Verre* 99-100)

Dans cette scène, Robinette, l'unique individu de sexe féminin, se met quasiment à nu devant un auditoire exclusivement masculin dont l'attention est focalisée sur ses parties génitales et ses formes féminines.

Dans ce contexte qui la sexualise, Robinette excite l'imagination et les convoitises de certains : « [U]n des témoins qui ne quittait pas des yeux la croupe de Robinette a commencé à sortir sa chose à lui de son pantalon, à la toucher avec nervosité, et on l'a entendu ensuite beugler sa jouissance derrière nous comme un cochon dont on venait de couper la tête » (*Verre* 106). Dégradée par le regard concupiscent des hommes, elle l'est aussi par la nature triviale de ses propres actes car elle urine en public et émet des flatulences : « [E]lle pétait à plusieurs reprises au point que nous avons été contraints de nous boucher le nez et les oreilles » (*Verre* 103). Privée de grâce et de respectabilité, Robinette apparaît au lecteur comme une créature quasi animale, une animalisation renforcée par l'auteur lorsqu'il use de qualificatifs tels que « pachyderme » ou des qualifications comme : « [E]lle poussait un long couinement d'une hyène qui met bas » pour la décrire (*Verre* 101). De nombreuses créatures féminines sulfureuses autres que Robinette peuplent les romans de Mabanckou. On note une présence pléthorique de prostituées ; elles figurent notamment dans *African psycho* et *Lumières de Pointe Noire* (2013).

Ayant descendu la femme noire du piédestal sur lequel les premiers écrivains l'avaient placée, Mabanckou en expose le corps et les défaillances morales. Il attente également à l'intégrité physique de la femme car elle fait l'objet de violences, telles que des tentatives de viol et des assassinats. La femme chez Mabanckou obéit dans certains cas à une logique sadienne, c'est-à-dire qu'elle subit des actes d'une violence extrême (sexuelle ou non) pour le plaisir d'un individu. À titre d'exemple, dans *African psycho,* le traitement qu'Angoualima, le plus célèbre tueur en série du pays, fait subir à ses victimes lorsqu'après les avoir violées il insère des cigares dans leur appareil génital (63). Pour sa part, Grégoire Nakobomayo, l'aspirant tueur en série et personnage principal du roman, fantasme sur les atrocités qu'il veut infliger à sa compagne Germaine la prostituée :

> [J]e lui aurais déjà attaché les bras derrière avec des câbles de mobylette. Auparavant, et avant même qu'elle ne rentre de son travail, j'aurais rougi la lame du couteau à plus de mille degrés grâce au fourneau de mon atelier. Il serait ensuite plus aisé de l'entailler depuis l'espace qui sépare son anus de sa *chose-là* jusqu'à l'abdomen. (*African* 150-51, Italique apposé par l'auteur)

On note que l'acharnement à l'encontre des femmes revêt aussi une dimension freudienne chez Grégoire Nakobomayo qui avoue détester toutes les femmes, mais surtout sa mère qui l'a abandonné à la naissance :

> J'ai toujours imaginé la femme qui m'avait mis au monde en train de courir avec des pagnes imbibés de liquide amniotique. Je ne sais pas pourquoi je m'accroche à cette image morbide, mais je pense que si je pouvais tuer toutes les femmes de la Terre, je commencerai par ma mère, pour peu qu'on me la montre, même maintenant. (21)

Mabanckou relativise l'image de la femme noire à laquelle il ôte son aura sacrée et idéalisée. Il existe des femmes dotées d'une certaine respectabilité dans le roman mabanckouien, que l'auteur s'abstient d'entacher, pour la plupart des dames d'un certain âge, comme la marchande de poulet de *Verre Cassé*, ou les membres de sa famille qu'il évoque dans *Lumière de Pointe-Noire,* un livre contenant une forte part autobiographique. Mais d'un point de vue général, la femme chez Mabanckou devient un personnage comme un autre, qui manifeste des vices, subit des sévices, et se pose en porte à faux avec la figure féminine véhiculée par la première génération d'écrivains africains.

La femme idéalisée ne représente pas le seul élément que Mabanckou déconstruit ; il défait par ailleurs une logique d'importance qui habite la Négritude, à savoir la solidarité entre individus de souche africaine. Pour des auteurs tels que Césaire et Senghor, il y avait une nécessaire fraternité entre individus de peau noire, qu'il s'agisse d'Africains ou d'Antillais. Leur appartenance ethnique semblable leur attribue une commune généalogie du malheur. *Black Bazar* contredit cette solidarité intrinsèque au mouvement de la Négritude. Tout d'abord le roman met en scène des tensions entre Antillais et Africains. On y remarque que Mr. Hippocrate, l'Antillais, manifeste beaucoup d'hostilité envers les Africains auxquels il impute tous les maux de la France. Selon lui, les étrangers seraient par exemple responsables du trou de la sécurité sociale et de l'augmentation de l'insécurité (*Black* 27-41). Aussi n'est-il pas surprenant de l'entendre qualifier son voisin de palier africain de « Y'a bon

banania » et de lui intimer « Espèce de Congolais! Ta femme est partie ! Retourne chez toi » (40-41). Pour Kathryn Kleppinger, il s'agit d'une farce avec laquelle l'auteur se moque ainsi de l'attitude de certains Antillais qui dédaignent les Noirs d'Afrique : « Readers are not initially told that he is from Martinique, only that he is a racist Frenchman. The joke becomes apparent when readers discover that he is black as well, but that he refuses to identify as such » (116). On note aussi un jeu de mots onomastique, car le nom de Mr. Hippocrate n'est pas sans évoquer le serment d'Hippocrate par lequel les médecins s'engagent à suivre un code d'éthique professionnel, et ils jurent de ne pas nuire délibérément à leurs patients. Il y a un contraste entre la beauté et la magnanimité d'un tel serment et la xénophobie de Mr. Hippocrate. Par ailleurs, Hippocrate possède une sonorité proche du mot hypocrite, ce qui renforce l'impression négative sur le personnage.

Le commentaire de Mr. Hippocrate fait écho à une scène d'un autre roman de Mabanckou, *Tais-toi et meurs* (2012) dans laquelle des agents de la RATP pourchassent Julien Makambo, un clandestin congolais qui s'est infiltré dans le métro sans s'acquitter du prix du transport. Après une longue chasse à l'homme, ils interceptent le contrevenant, et l'agent antillais s'acharne particulièrement sur Julien qui en raison de sa situation irrégulière circule dans Paris muni de faux papiers qui arbore Fort-de-France comme lieu de naissance :

> Pourquoi tu fraudes dans les transports ? Il faut laisser ça aux Africains, merde ! Dans quel monde nous sommes si les Martiniquais commencent à frauder comme les Africains, hein ? (73-74)

Puis il déclare que les Africains « avaient tout foutu en l'air dans cette ville jadis paisible » et qu'on devrait les expulser « le plus vite possible dans leur brousse, au cœur des ténèbres » (74). Les événements s'enchaînent et sur l'insistance du contrôleur martiniquais, l'on conduit Julien au commissariat de police. On y assiste alors à une scène relevant du comique de situation lorsque s'adressant aux policiers à la fois gênés et amusés le Martiniquais s'exclame :

> Ce type est Martiniquais, mais il a un comportement d'Africains ! Les Africains foutent la merde ici et on nous confond avec eux parce que nous sommes tous des Noirs ! . . . Non, ça doit cesser, cette mascarade ! Un Martiniquais est un Martiniquais, et un Africain est un Africain ! Est-ce que vous me comprenez monsieur l'agent ? (75)

On constate aussi de temps à autre des relations teintées de xénophobie entre ressortissants de différents pays d'Afrique noire, ce qui contredit une vision panafricaniste. Ainsi dans *Black Bazar*, un Ivoirien s'en prend à une congolaise et lui lance l'injure : « T'es pas chez toi, espèce de Congolaise de Bacongo ! » (83). Puis les ouvrages mettent en exergue des tensions qui opposent les Noirs en fonction de leurs divisions ethniques, car Mabanckou fait la part belle aux tensions qui règnent entre Congolais issus du nord et du sud. Il développe d'ailleurs cet antagonisme entre nordistes et sudistes dans d'autres ouvrages, tels que *Lumières de Pointe-Noire, Verre Cassé,* et *Le Sanglot de l'homme noir.* De manière générale Mabanckou détruit l'idéal de la Négritude qui exprime une fraternité entre individus de souche africaine.

2.2 Une ingérence sélective

Nous devons apporter une nuance sur la position de Mabanckou en matière d'engagement et de critique de l'ancienne puissance coloniale, ou tout simplement dans le domaine de la lutte pour les droits des Noirs. En effet, dans *Black Bazar* figure un passage dans lequel le narrateur et Mr. Hippocrate, son voisin antillais, débattent au sujet de la colonisation. L'Antillais vante les mérites et bienfaits de la colonisation :

> Qu'est-ce que la colonisation, hein ? C'est un élan de générosité, c'est une aide qu'on apporte aux petits peuples qui sont dans les ténèbres . . . . Heureusement qu'on a voté une loi géniale qui valorise la colonisation. (*Black* 223-24)

Pour Cazenave et Célérier cet extrait illustre un certain engagement de Mabanckou :

> Through a fictional discussion between the narrator and his Antillean neighbor, Mr. Hippocrate, Mabanckou focuses on the debate regarding the "aspects positifs de la colonisation," thus returning to the issue of engagement, but in a manner both serious and offhand that cuts through dogmatism and gives the reader (and author) more freedom of involvement. (181)

Le discours de Mr. Hippocrate met en effet à l'ordre du jour les controverses contemporaines en France et en Afrique portant sur la colonisation. La « loi géniale qui valorise la colonisation » dont il parle semble faire allusion à la loi portant reconnaissance de la nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés, votée le 23 février 2005 sous la présidence de Jacques Chirac. Dans l'article quatre de cette loi, on procède à une lecture positive de l'histoire

coloniale française comme le prouve cet extrait de ladite loi, tiré de Legifrance.gouv.fr, un site officiel du gouvernement français :

> Les programmes de recherche universitaire accordent à l'histoire de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord, la place qu'elle mérite. Les programmes scolaires reconnaissent en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord, et accordent à l'histoire et aux sacrifices des combattants de l'armée française issus de ces territoires la place éminente à laquelle ils ont droit.

Acclamé par les Pieds-Noirs (les Français rapatriés d'Algérie lors de la Guerre d'Algérie), les Harkis (les Algériens ayant combattu auprès des forces françaises lors de la Guerre d'Algérie et s'étant installés en France à l'issue du conflit), et la droite française, l'article indigne dans les anciennes colonies françaises, mécontente la gauche française, et stupéfie les historiens.

Malgré tout, d'ardentes voix s'élèvent pour défendre cette loi, entre autres, celle du Ministre de l'Intérieur de l'époque, Sarkozy. Il s'exprime de la façon suivante sur le plateau de télévision de France 3 le 7 décembre 2005 :

> [M]ais cette repentance, je vais vous le dire quand même, Monsieur BLIER, cette repentance permanente qui fait qu'il faudrait s'excuser de l'histoire de France, permettez-moi de vous le dire, parfois touche aux confins du ridicule. Et je suis persuadé que ça exaspère nombre de nos concitoyens. (Vie-publique.fr)

Le qualificatif « positif » apposé au rôle de la France contrarie les détracteurs de cette loi, car elle cherche à imposer une vision de l'histoire coloniale dans les programmes scolaires, et omet sciemment les turpitudes de la poussée coloniale. Cette loi a suscité une réaction de Césaire, alors retiré de la vie politique et qui refuse de recevoir Sarkozy à Fort de France en raison de leurs divergences de point de vue. Après de nombreux débats et tractations, un décret abroge l'article 4

le 15 février 2006, et supprime le mot « positif » de l'article de loi, temporisant ainsi une polémique qui s'est étendue sur une année et sur plusieurs continents. Signalons au passage que cette loi opère dans un esprit antithétique à celui de la loi Taubira datant du 21 mai 2001. Intitulée « loi tendant à la reconnaissance de la traite et de l'esclavage en tant que crime contre l'humanité », elle se focalise sur la traite transatlantique. En plus de reconnaître l'esclavage comme un crime contre l'humanité, la loi Taubira a aussi instauré une journée de commémoration nationale qui a lieu le 10 mai.

Mabanckou se déleste de la notion du devoir d'engagement obligatoire de l'auteur car il refuse de participer aux sanglots de l'homme noir et ne se sent pas investi d'une mission pour défendre la cause africaine. Cependant, il s'offre le loisir de participer à certaines préoccupations politiques de son temps, à sa guise. Il attire ici notre attention sur la loi portant reconnaissance de la nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés, votée le 23 février 2005. Mabanckou ne prend pas réellement parti, mais sa critique est sous entendue. Puis il met en exergue le manque de solidarité et d'entente entre les Africains et ceux qui sont issus de la diaspora, et égratigne au passage un des fondements de la Négritude. Par ailleurs, Mabanckou souligne aussi l'aliénation de l'Antillais lorsqu'il fait allégeance au discours du colonisateur. On pourrait donc affirmer, comme le font Cazenave et Célérier, que Mabanckou « is giving a new spin to the issue of engagement » (181). Ce « new spin » de Mabanckou en matière d'engagement n'épargne personne, ni l'ancienne puissance coloniale sur qui il

s'abstient cependant de faire une fixation, ni les Africains eux-mêmes et les individus de la diaspora noire.

Mabanckou brosse par exemple une fresque de l'immigration clandestine des Congolais en France avec *Bleu-Blanc-Rouge* et *Black Bazar*. Ces deux romans démythifient les immigrés clandestins et exposent les activités illicites auxquelles ils s'adonnent en France. Ils montrent le ridicule et la nocivité des illusions que se font certains Africains quant aux conditions de vie des immigrés, notamment ceux en situation irrégulière. Mabanckou révèle l'envers du décor et ce faisant le lecteur s'aperçoit du fait que l'immigration clandestine prend aussi sa source dans les fausses représentations de la vie en France que les expatriés illégaux diffusent lors de leur séjour en Afrique. Prenons par exemple le cas de Moki, que l'on voit évoluer dans *Bleu-Blanc-Rouge*. Il vit en situation irrégulière en France, mais sa famille au Congo affiche des signes extérieurs de richesse qui surpassent ceux des habitants de leur bidonville. Par exemple, ses parents vivent dans une maison qui dispose d'eau et d'électricité (43-44). Qui plus est, lorsque Moki retourne en vacances au Congo, il mène un train de vie rutilant, exhibe uniquement des vêtements de haute couture, et ne mange que des produits importés de France plus coûteux que les aliments locaux. On l'accueille comme une véritable star car devant la concession parentale, « La rue grouillait de monde » (*Bleu* 55). Le public est en effet venu admirer les allez et venus de Moki qu'ils ont baptisé « le Parisien », puisqu'il vit dans la capitale française. Massala-

Massala un jeune homme du même quartier, envie Moki car ce dernier incarne à ses yeux l'opulence, la réussite, et le raffinement de la vie parisienne.

C'est uniquement lorsqu'il vient à son tour en France que Massala-Massala constate que la vie de Moki est en réalité aux antipodes de ce que tous croyaient :

> Ce qui me frappa dès le premier jour, ce fut cette pancarte à l'entrée de la grande porte cochère sur laquelle on lisait que le bâtiment, le nôtre, était en cours de démolition . . . . Nous étions plus d'une douzaine de compatriotes à coucher dans cette pièce exigüe. (*Bleu* 134-37)

Ce passage offre des similitudes avec une scène de *Tais-toi et meurs*, un autre roman de Mabanckou, dans laquelle on est aussi témoin de la désillusion et stupéfaction du personnage Makambo quand il arrive à Paris (54-58). Malgré tout, Massala-Massala se résigne à sa condition, joue le jeu et dans ses correspondances avec sa famille, il perpétue le mythe de la réussite parisienne et dissimule la sordide réalité. En outre, en opposition totale avec leur situation administrative et économique précaires, ces clandestins se comportent en sapeurs, c'est-à-dire qu'ils n'achètent et ne portent que des tenues confectionnées par les grands couturiers. Knox note d'ailleurs :

> As many scholars have highlighted, however, the narratives *sapeurs* advanced in these communications hardly resemble the lives they lived as clandestine immigrants. In fact as Massala-Massala, the central protagonist of *Bleu blanc rouge* discovers the African audience's expectations drive the letter's content (recalling Fessologue's love letters in *Black bazar*). He, like the other *sapeurs*, dutifully copies verbatim the form letter others before him have drafted in order to reaffirm the narrative of opulence his Congolese community associates with life in Paris. (59 Italique apposé par l'auteur)

On peut en conclure que la propagation d'informations erronées par les clandestins eux-mêmes contribue à catalyser l'immigration illégale en France. En outre, ce mythe construit par les clandestins démontre la puissance que la France exerce toujours dans les anciennes colonies.

Par ailleurs, on remarque que Mabanckou utilise la métaphore du parcours initiatique pour caractériser la trajectoire des clandestins. Massala-Massala le protagoniste de *Bleu Blanc Rouge*, et Makambo, le personnage de *Tais-toi et meurs*, quittent leur Congo natal puis rejoignent une nouvelle communauté à Paris, constituée en majeure partie d'immigrés en situation irrégulière. À Paris, un individu les instruit toujours aux pratiques de cette société sous terraine et illégale à laquelle ils appartiennent désormais. Il leur enseigne notamment les règles et codes selon lesquels elle fonctionne. Puis on procure au nouvel arrivant des faux papiers pour qu'il puisse se déplacer dans Paris. Il arrive même que cet individu soit amené à endosser plusieurs fausses identités. Ainsi, dans *Tais-toi et meurs*, Makambo circule à Paris sous le nom de Julien Montfort ; quant à Massala-Massala, on le baptise respectivement Eric Jocelyn-George et Marcel Bonaventure. Grâce à ces masques, ils exercent de nombreuses activités illicites, pour subvenir à leurs besoins et maintenir l'illusion d'une réussite financière dans leur pays d'origine. Mais, Mabanckou déforme la trame traditionnelle du parcours initiatique au cours duquel un héros quitte sa contrée, et subit de nombreuses aventures et épreuves dont il triomphe avant de retourner au bercail couronné de succès. Contre toute attente, le roman mabanckouien met en scène des échecs et des

tragédies. Massala-Massala est expulsé de France après une longue période d'incarcération. Quant à Julien, il croupit en prison en France pour un crime qu'il n'a pas commis et pour lequel il ne semble pas avoir de perspective de relaxe.

Les romans de Mabanckou diffusent une vision négative de l'immigration et se moquent de la prétention des clandestins qui refusent d'admettre leur échec, mais aussi de ceux qui en Afrique se laissent séduire par cet écran de fumée. Le romancier montre que malgré tous leurs subterfuges, les clandestins vivent dans les marges dans des logements insalubres. En outre, on note qu'à cette marginalisation spatiale s'ajoute une marginalisation sociale, une inhabilité à intégrer les codes de la vie parisienne. Ils se soumettent aux lois de la SAPE (la Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes) dont les membres mettent un point d'honneur à ne s'habiller qu'en haute couture. Toujours endimanchés, ils cultivent ce véritable art du paraître et se vêtissent de costumes luxueux ainsi que d'accessoires aux tarifs exorbitants, achetés aux Champs Elysées (*Bleu* 155). Bien qu'ils soient tirés à quatre épingles, leurs choix vestimentaires laissent en réalité à désirer car ils sont à l'opposé de ce que le sens commun considère comme étant le bon goût. Ils choisissent des accoutrements aux couleurs extravagantes très vives, voire fluorescentes qui amusent les Parisiens. Au lieu de provoquer l'admiration, l'excentricité des sapeurs soulève l'incompréhension et l'hilarité des passants. C'est ainsi que lorsque Julien emprunte les transports publics, il est suivi par des éclats de rire des passagers (*Tais-toi* 175-77). Enfin, l'incarcération des protagonistes des romans de Mabanckou se singularise comme la forme de marginalisation la plus extrême, et elle se solde parfois par une expulsion du

clandestin qui doit alors retourner en Afrique. L'esthétique contestataire de Mabanckou et sa geste frondeuse prennent le contrepied de la philosophie de la Négritude, que ce soit en matière d'interprétation de l'histoire, dans le domaine de la défense de la culture africaine, ou en ce qui concerne la perception et le traitement de l'Afrique (femmes, relations entre Africains et la clandestinité, etc.). Mais, comme nous l'aborderons dans le point suivant, tout n'oppose pas diamétralement Mabanckou et Senghor.

3. Les points communs avec le père symbolique

3.1 L'attachement à la langue française

La philosophie de Mabanckou semble se présenter antinomique à celle de la Négritude et des premiers romanciers subsahariens d'expression française. Cependant nous devons nuancer nos propos, car contre toute attente, l'œuvre de Mabanckou présente certains aspects communs avec celle de la Négritude senghorienne. La toute première similarité réside dans leur amour inconditionnel pour la langue française. En effet, les deux parties s'expriment en français et ne s'interrogent nullement sur la nécessité de rejeter la langue du colonisateur. Par exemple, sans aucun complexe, Senghor rend hommage à la beauté de la langue française qu'il qualifie de « langues des dieux » (Guibert 146). Francophone impénitent, Senghor irrite certains écrivains subsahariens contemporains qui estiment que les auteurs africains doivent se détacher d'une langue imposée par les colons et lui préférer les langues locales africaines. Boubacar Boris Diop, l'un des plus ardents défenseurs de cette tendance, se trouve d'ailleurs au centre de ce

différend car il reproche aux auteurs africains de participer à la marginalisation des langues locales quand ils choisissent le français comme moyen d'expression. Cette querelle éclabousse aussi Mabanckou qui, dans *Le Sanglot de l'homme noir*, s'interroge sur la thèse de ceux qu'il appelle les « africanistes », et dont il rejette ostensiblement les thèses car ces derniers considèrent : « [Q]ue le français serait entaché d'un vice rédhibitoire, insurmontable, inexcusable : *c'est la langue du colonisateur* » (138, Italique apposé par l'auteur). En effet, dans l'interview qu'il accorde à Taina Tervonen, Diop nous informe qu'« une tare originelle » imprègne toute littérature exprimée dans la langue imposée par la colonisation ("Le Français"). Puis, il poursuit : « La langue française n'est ni mon destin ni l'avenir de ma littérature. Je pense que l'avenir des littératures est dans les langues africaines » ("Le Français"). Ces idées de Diop interpellent Mabanckou qui, selon Coutinho, se distingue par sa non adhésion « à des identifications ancrées sur des certificats de naissance ou sur une prétendue authenticité linguistique et culturelle » (142). Mabanckou stigmatisme donc le manque de réalisme de Diop :

> Plusieurs de ces langues sont demeurées au stade de l'oralité. Les pouvoirs de ces pays devraient au préalable mener une politique linguistique. Dans certains cas, il faudrait commencer par songer à « bâtir » une grammaire, ou à la repenser, à l'harmoniser, si elle existe. Il faudrait instaurer des académies, publier des dictionnaires, créer des journaux, bref, préparer les esprits à passer de l'oralité. . . . à l'écriture et cesser de s'enorgueillir du rôle que joue le vieillard dans la transmission de la culture . . . . Il ne s'agit pas seulement décrire dans une langue africaine, encore faut-il préparer l'Africain à lire cette langue comme on prépare le Français, le Chinois ou le Russe à lire les leurs. (*Le sanglot* 146-47)

On comprend que pour Mabanckou cette école « africaniste », pour reprendre ses propos, semble pour l'heure exalter des concepts utopiques dont la mise en place requiert des mesures de grande envergure, telles que la création de structure pour codifier et encadrer l'usage écrit de ces langues et l'alphabétisation massive des populations en langues locales. Par exemple, de telles initiatives existent à l'état embryonnaire au Sénégal avec le Wolof, mais rencontre un succès limité car le Wolof reste une langue vernaculaire utilisée surtout à l'oral.

D'ailleurs, Mabanckou souhaite se désolidariser de ce mouvement qui implique aussi une troublante recherche d'authenticité :

> Beaucoup se dissimulent derrière ce masque pour nous donner des leçons, pour nous imposer une vision du monde où il y aurait d'un côté les vrais fils d'Afrique, et de l'autre, *les ingrats* – étant entendus que ces derniers sont considérés comme les larbins de l'Europe. Par nature, je me méfie de ceux qui brandissent des bannières, et ce sont les mêmes qui réclament à cor et à cri l'« authenticité », celle-là même qui a plongé le continent dans ses tragédies. (*Lettre* 77, Italique apposé par l'auteur)

Il développe plus amplement son argumentaire dans "Immigration, *Littérature-Monde*, and Universality : The Strange Fate of the African Writer," article dans lequel il exprime son mécontentement sur le schisme que cette notion d'authenticité catalyse. Pour Mabanckou, Diop et ses complices considèrent la délocalisation du territoire africain comme une tare rédhibitoire, une aliénation qui brouille l'identité et annihile l'authenticité. Ils scindent les écrivains en deux camps opposés, avec d'un côté les soi-disant authentiques africains, et de l'autre, ceux qui ne le sont pas. Mabanckou récuse les allégations de Diop et des

« africanistes » qui prétendent que les auteurs africains installés à l'étranger n'ont pas la capacité de formuler un message authentiquement africain :

> By contrast authors living in Africa are considered the only bearers of authentic and unchanging values and ancestral traditions. The Senegalese Boubacar Boris Diop, who lives in Dakar, is probably one of the most pugnacious advocates of such writers, even though he has published several of his own books in France. ("Immigration" 86-87)

Cette quête d'authenticité de Diop paraît suspecte à Mabanckou et susceptible d'entraîner des dérives car elle marginalise les nombreux écrivains qui, comme Mabanckou, forment la diaspora africaine :

> Perhaps we should reconcile ourselves to the idea of redefining the very notion of Africa and stop picturing the continent as a circumscribed geographical entity. For Africa is no longer solely in Africa. ("Immigration" 87)

Les lettres francophones africaines sont donc aux prises avec une querelle dans laquelle les écrivains s'interrogent sur la nécessité de conserver le français comme langue d'expression privilégiée. Dans cette joute, Mabanckou se positionne comme Senghor, car tous deux ne voient pas de contradictions entre l'africanité et l'institution du français comme langue d'expression littéraire et officielle en Afrique. Cette synergie des points de vue nous montre que dans la résolution de son anxiété Mabanckou ne renie pas complètement l'influence de son père littéraire symbolique Senghor. Les négociations de Mabanckou par rapport à Senghor et la Négritude transcendent une dialectique rigide.

3.2 Embrasser l'universel

En plus de leur accord sur l'importance et la nécessité de l'usage du français comme medium d'expression littéraire, les deux auteurs affichent un

attrait pour la rencontre des cultures et des sociétés. Chez Senghor, ce phénomène se traduit par le concept de civilisation de l'universel. D'ailleurs, Mabanckou ne tarit pas d'éloges en ce qui concerne cet aspect de la Négritude senghorienne, dans un entretien accordé à Thibault et Perry :

> Les écrits poétiques et théoriques de Senghor s'orientent vers cette culture de l'universel, et on ne pourra lui denier le crédit d'avoir rapproché les civilisations, d'avoir signé l'acte de naissance d'une littérature africaine ouverte au monde. (6)[28]

Ce dialogue des cultures représente aussi l'une des pierres angulaires de la filiation qui lie Mabanckou à Senghor, et que Mabanckou accepte. Dans "Le chant de l'oiseau migrateur," il fournit de plus amples détails sur ce que représente à ses yeux l'universalité :

> Jamais il ne sera question d'abandonner son être ou de le vendre aux enchères publiques. Je suis conscient et plus que convaincu que c'est en partant du « local » qu'on atteint le monde, l'*universel*, que le Larousse définit comme « ce qui s'étend sur toute la surface de la Terre », « ce qui embrasse la totalité des êtres et des choses.». . . L'universalité est le constat que nous faisons de l'état de notre intelligence et du mélange de nos cultures. . . . Au fond, et on le sait déjà, l'universalité « c'est le local moins les murs ». (63-64, Italique apposé par l'auteur)

On ne peut s'empêcher d'y noter des similitudes avec celle de Senghor, comme par exemple l'idée de préserver son identité et de sauvegarder le local avant de se lancer à la conquête de l'universel.

En outre, Mabanckou ajoute une dimension spatiale dans son commentaire, car il estime que l'universel se trouverait partout si l'on abattait les

[28] Dans son anthologie dédiée à six poètes africains francophones dont Senghor, Mabanckou y commente sur l'œuvre de Senghor et y réaffirme son attrait pour le rapprochement des cultures préconisé par le poète sénégalais (*Anthologie: Six poètes* 9)

barrières terrestres qui séparent les peuples. À défaut de pouvoir y procéder concrètement, il s'en donne à cœur joie en nous proposant une littérature qui célèbre la civilisation de l'universel, notamment par le biais de l'intertextualité. Par exemple, dans *Verre Cassé*, Mabanckou fait appel à des titres de romans et d'œuvres littéraires du monde entier. Disséminées dans le roman, avec ou sans italique, les références littéraires sont fort nombreuses. On recense au total un nombre pléthorique d'œuvres littéraires évoquées (plus de cent soixante-dix). Par exemple, le patron du bar se nomme « L'Escargot entêté, » comme le titre du roman de Rachid Boudjedra, et la marchande de poulet du quartier répond au nom de « La Cancatrice chauve », sans doute un clin d'œil à Eugène Ionesco ; on compte aussi *Mission terminée* de Mongo Beti, *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez, et Émile Zola et sa lettre « J'accuse, » pour n'en citer que quelques-uns.

On remarque aussi l'influence de la littérature américaine chez Mabanckou, notamment *American Psycho* (1991) le roman de Bret Easton Ellis et *The Catcher in the Rye* (1951) de J. D. Salinger. *African Psycho* de Mabanckou et offrent des similitudes dans les titres, et dans la présence d'un tueur en série. Dans *African Psycho*, le lecteur assiste aux velléités criminelles de Grégoire Nakobomayo qui possède une seule ambition devenir un tueur en série de renom. Mabanckou fait aussi allusion à *The Catcher in the Rye* grâce à l'apparition d'Holden Caulfield dans *Verre Cassé* à qui le héros confie son livre. Cette intertextualité dépasse les limites de l'Afrique et même du monde francophone ;

elle met fin au dialogue d'exclusivité entre la France et ses anciennes colonies. Marie-Claire Durand Guizou note que Mabanckou dialogue avec de grands auteurs de toutes origines : « La richesse et la fécondité de cette notion d'intertextualité permet à Mabanckou d'en exploiter la fonction critique en convoquant tous les grands noms de la littérature universelle » (32). Mabanckou anéantit symboliquement les frontières entre auteurs de nationalité et de langues différentes et édifie pour son lectorat des ouvrages qui embrassent l'universalité grâce à l'intertextualité. Les motivations intertextuelles de Mabanckou trouvent leurs sources dans son adhésion au manifeste en faveur de la littérature-monde, dont il est l'un des signataires.[29] C'est un phénomène auquel nous dédierons notre troisième chapitre dans lequel nous procèderons à une analyse approfondie de la problématique de l'intertextualité chez Mabanckou.

[29] Intitulé "Pour une littérature-monde en français," le manifeste date du quinze mars 2007 et a été publié par le quotidien *Le Monde*.

Chapitre 3: Littérature-monde et identité rhizome

Le 16 mars 2007 quarante-quatre écrivains d'expression française publient dans le quotidien *Le Monde* un manifeste intitulé "Pour une littérature-monde en français." [30] Parmi les signataires de ce manifeste on compte des auteurs de renom tels qu'Alain Mabanckou, Maryse Condé, Michel Le Bris, Tahar Ben Jelloun, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Ananda Devi, et Édouard Glissant. Les auteurs prennent tout d'abord acte du dynamisme et de la qualité de la littérature d'expression française qui ne provient pas de l'Hexagone. Dans ce manifeste, ils affirment être témoin d'un « moment historique » car « le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Renaudot, le Femina, le Goncourt des lycéens » ont tous été attribués « le même automne à des écrivains d'outre-France ». Il s'agirait selon eux d'une véritable « révolution copernicienne » qui modifie le champ littéraire français et francophone à tout jamais. Ils affirment notamment que « le centre » se trouve « désormais partout, aux quatre coins du monde » et annoncent avec autorité la mort « de la francophonie » ainsi que la « naissance d'une littérature-monde en français ». En mai 2007 à la suite du manifeste, sous la direction de Michel Le Bris, vingt-sept signataires du manifeste

[30] Les quarante-quatre signataires du manifeste sont : Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Édouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, le prix Nobel de littérature JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sijie, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaeys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, et Abdourahman A. Waberi.

publient *Pour une littérature-monde*, un ouvrage collectif au sein duquel ils développent individuellement des essais où ils réaffirment sous un angle différent leur rapport à l'écriture. Ils y abordent de plus certaines problématiques qui développent le concept de littérature-monde en français.

1. Mabanckou et le mouvement de la Littérature-monde en français

En plus d'informer le public de la mort de la francophonie, les écrivains de la littérature-monde s'attelle aussi à remette en question les modalités de fonctionnement du système littéraire francophone.

1.1 Doléances et thèmes

Le manifeste des quarante-quatre ainsi que la collection d'essais qui lui succède abordent des questions similaires. Quelques thèmes majeurs traversent les doléances des écrivains en faveur de l'avènement d'une littérature-monde en langue française. La toute première concerne la position centrale occupée par la France et sa littérature. La contribution de Mabanckou à ce volume s'intitule "Le Chant de l'Oiseau Migrateur" et il y fait justement référence à « l'hégémonie parisienne » :

> Le modèle achevé – et donc intouchable – étant la littérature française, forte et fière de sa longue tradition des lettres, des différents courants, de ses prix d'automne, de ses illustres auteurs, de ses prestigieuses maisons d'éditions parisiennes. . . . Paris demeurait plus que jamais le centre, l'unité de mesure. (56-57)

En effet, la relation qui lie la littérature métropolitaine à la littérature africaine d'expression française date de l'ère coloniale. La France s'impose de ce fait comme référent culturel, car le manque d'infrastructure éditoriale en Afrique

francophone oblige les auteurs africains à publier leurs œuvres à Paris. Dans le manifeste, les auteurs utilisent sciemment l'expression « révolution copernicienne, » dont la dimension hyperbolique produit un électrochoc dans la conscience des lecteurs. Elle traduit qu'il s'agit d'un point critique qui ouvre la voie à une nouvelle conception de la littérature d'expression française qui ne gravite plus exclusivement autour du centre référentiel parisien. Pour Le Bris la littérature-monde va à l'encontre de la prépondérance parisienne car elle s'affirme « multiple, diverse, colorée, multipolaire et non pas uniforme . . . dessinant la carte d'un monde polyphonique, sans plus de centre » (*Pour une littérature* 41-42). Cette remise en question de Paris tient par ailleurs du fonctionnement de ses maisons d'éditions, qui ont instauré un système de classification qui met d'un côté la littérature française, et de l'autre la littérature dite « francophone » qui regroupe pêle-mêle des auteurs issus d'Afrique noire, du Maghreb, des Antilles etc. En somme, cet ensemble hétéroclite compte en son sein des auteurs originaires de l'ancien empire colonial français.

Le fonctionnement des maisons d'édition françaises chagrine de nombreuses voix, dont Mabanckou qui accusait déjà les maisons d'édition françaises d'instaurer des ghettos littéraires depuis mars 2006 dans son article au titre éloquent, "La francophonie, oui, le ghetto : non !" paru dans *Le Monde*. En annonçant « l'acte de décès de la francophonie » les auteurs du manifeste mettent à mort la notion de francophonie, car pour eux la hiérarchisation qu'elle implique n'est ni justifiée ni supportable. Ces opposants farouches de la francophonie

condamnent le fait que cette notion reproduit l'ordre colonial, en instituant la littérature française comme centre repère. De plus, toutes les autres littératures s'exprimant en français sont regroupées au sein d'un ensemble hétéroclite, qui mélangent sans distinction tous les auteurs provenant des anciennes colonies. Selon ces auteurs, ces deux caractéristiques font de la francophonie « le dernier avatar du colonialisme ». Dans son article, Le Bris nous rappelle également la frustration d'Anna Moï, une auteure française d'origine vietnamienne que les librairies classent dans la catégorie francophone. Par contre pour des raisons « suspectes » l'on accueille volontiers dans les rangs de la littérature française des auteurs étrangers à peau blanche tels que Beckett ou Kundera, qui ont fait le choix de s'exprimer en français (*Pour une littérature* 24).

Le mouvement de la littérature-monde en langue française exprime aussi une volonté de dénationaliser la langue française. Pour ces écrivains, le français n'appartient plus exclusivement à l'Hexagone car, comme nous l'explique Rouaud, « la langue avait fait souche sur les cinq continents » ; elle est « désormais, déliée de son pacte » avec la France et « libérée de l'étreinte de la source mère » ; elle donne son « interprétation du monde » (*Pour une littérature* 21). À ce titre, Waberi nous confirme que « la littérature de France n'est qu'un îlot qui bruit, psalmodie et crée en français au milieu d'un archipel de langue française » (*Pour une littérature* 72).

Dans le même état d'esprit dans l'ouvrage collectif, Le Bris et Mabanckou se réfèrent à l'article de Mabanckou publié le 18 mars 2006 dans *Le Monde*, "La francophonie, oui, le ghetto : non !" dans lequel il affirmait sans ambages :

> La littérature francophone est un grand ensemble dont les tentacules enlacent plusieurs continents. La littérature française est une littérature nationale. C'est à elle d'entrer dans ce grand ensemble francophone.

Mais, Le Bris et ses complices insistent sur le fait qu'en se joignant à leur mouvement, la littérature française doit absolument avoir conscience qu'il n'y plus de hiérarchie et que tous y sont « sur un pieds d'égalité » (*Pour une littérature* 45). C'est la fin de la tentation de la hiérarchisation qui garantit « la naissance possible d'une littérature-monde en français » (*Pour une littérature* 45).

En plus de toute cette rhétorique relative à la nécessité de la fin de la primauté française et parisienne les auteurs expriment aussi la nécessité pour un auteur de se confronter au monde car « c'est l'épreuve de l'autre, de l'ailleurs, du monde, qui seule, peut empêcher la littérature de se scléroser » (*Pour une littérature* 29). Mabanckou fait écho à cette assertion de Le Bris car lui aussi fait l'apologie du voyage :

> [I]l nous faut désormais imaginer l'écrivain dans sa *mobilité* et dans l'influence que suscite en lui l'émerveillement de ce qui ne vient pas nécessairement de son univers. . . . l'idée du voyage sera alors essentielle. (*Pour une littérature* 64-65)

Rouaud y rajoute que les pérégrinations permettront de voir « plus loin que le bout de son Lagarde et Michard » (*Pour une littérature* 21). Provocateurs, les défenseurs de la littérature-monde ont jeté un pavé dans la mare avec la parution

de leur manifeste et de leur ouvrage collectif. Ils abordent des questions légitimes qui méritent débats et réflexions. Leur message n'a pas laissé indifférents les milieux littéraires et institutionnels, comme nous le verrons dans notre analyse de la réception de la littérature-monde.

1.2 La réception

La publication du manifeste a suscité une controverse que la parution du livre a alimentée et amplifiée. Parmi les nombreuses prises de parole et réactions, la plus rapide émane d'Abdou Diouf, le secrétaire général de l'Organisation Internationale de la Francophonie de l'époque.[31] Trois jours après la publication du manifeste, il publie dans *Le Monde* une riposte contre les attaques faites à la francophonie. Intitulé, "La francophonie une réalité oubliée," l'article de Diouf met le doigt sur le « désamour » dont souffre la francophonie que ce soit de la part des Français ou des universitaires. Diouf y déplore aussi le fait que l'on continue à considérer la francophonie comme étant en perpétuelle guerre avec la langue anglaise. Puis Diouf y affirme être en accord avec certaines idées de la Littérature-monde : « [I]l est clair, aussi, que nous partageons le même objectif, celui d'un dialogue dans un vaste ensemble polyphonique ». Mais Diouf reproche aux écrivains de faire un amalgame :

> Mais vous me permettrez de vous faire irrespectueusement remarquer, mesdames et messieurs les écrivains, que vous contribuez dans ce manifeste, avec toute l'autorité que votre talent

[31] L'OIF existe depuis 1970. Elle compte cinquante-sept états membres et vingt pays observateurs. L'OIF procure un cadre institutionnel à la solidarité entre pays francophones. Sa mission s'oriente principalement vers la promotion de la langue française ainsi que la diffusion du développement durable et de la paix.

> confère à votre parole, à entretenir le plus grave des contresens sur la francophonie, en confondant francocentrisme et francophonie.

Pour l'ancien chef d'état sénégalais, la francophonie littéraire et les institutions francophones ne sont point à blâmer. Par contre, ce sont les confusions des uns et des autres à propos de ce que ces notions impliquent qui sèment la discorde. Et, c'est en ce sens qu'il accuse les signataires du manifeste de se « poser en fossoyeurs de la francophonie » et de donner « vigueur à des poncifs qui décidément ont la vie dure ».

Presque dans la même veine que Diouf, Alexandre Najjar offre une perspective très critique sur le manifeste dont il rejette en bloc l'argumentaire : « la francophonie est notre dénominateur commun, elle n'a rien de honteux, elle n'a pas besoin d'être intégrée, puisqu'elle intègre déjà, et que, loin de diviser, elle réunit ».[32] Najjar incrimine aussi les signataires du manifeste et leur hypocrisie dans ce « sabordage » de la francophonie qu'ils veulent « ringardiser » et ils « sèment le doute dans les esprits, alors même que la plupart d'entre eux font partie d'institutions francophones ou de jurys de prix francophones ». Par ailleurs, Najjar ne manque pas de faire remarquer que l'attribution des principaux prix littéraires à des écrivains francophones ne constitue en rien « une révolution copernicienne ». Bien au contraire, car, « au cours des quinze dernières années,

[32] L'article de Najjar, intitulé, "Contre le manifeste « Pour une littérature-monde en français » - Expliquer l'eau par l'eau," paraît aussi dans *Le Monde* en mars 2007.

plusieurs auteurs étrangers d'expression française . . . . ont obtenu d'importantes distinctions littéraires ».

Lylian Kesteloot et Amadou Lamine Sall s'opposent aussi aux thèses exprimées par les signataires du manifeste "Pour une littérature-monde en langue française." Leur article, "Un peu de mémoire s'il vous plaît," paru dans *Le Monde* en avril 2007 donne la réplique à Mabanckou et ses collègues. D'emblée, Sall et Kesteloot manifestent leur confusion devant la libération du pacte exclusif avec la nation que clame le manifeste, et s'interrogent : « La nation française ou leurs nations respectives » ? Puis ils poursuivent et affirment que le terme littérature-monde en français est une nouvelle terminologie qui recouvre la même réalité que la littérature francophone :

> On ne comprend pas comment cet impérialisme tout à coup reconnu comme tel . . . . se trouverait comme tel supprimé par le décès de la francophonie, ni en quoi cette émergence de la littérature-monde de langue française serait radicalement différente alors qu'elle est constituée des mêmes acteurs!

Enfin ils concluent, moqueurs : « Décidément, tout cela est bien confus. Ou bien curieux. . . . ». Pour Kesteloot, qui a consacré sa carrière à étudier la littérature négro-africaine à ses débuts, avec notamment une thèse de troisième cycle portant sur la Négritude, l'idée qu'un écrivain puisse revendiquer de se libérer des « contraintes identitaires » afin de refuser les « cloisonnements » et les « limites » lui paraît très problématique ("Observation"). Elle réitère d'ailleurs son opposition à la littérature-monde dans son article rédigé en solo :

> Michel Le Bris insiste sur ce côté a-national et dénué du souci identitaire. Mais alors pourquoi Glissant et Condé sont si

> profondément Antillais, pourquoi Laferrière est si parfaitement Haïtien ? pourquoi Le Clezio et Orsenna sont tellement français, même lorsqu'ils écrivent Onitsha, ou Madame Ba? . . . Il n'est pas plus aisé aux zèbres de France qu'à ceux d'Afrique de se dégager de leur identité culturelle, des valeurs de leurs nations, ni même de leurs manières de sentir et de penser. ("Observation")

Kesteloot considère de toute évidence qu'il est impossible pour un écrivain de se défaire de son assisse culturelle. Pour illustrer son propos, elle prend comme exemple deux signataires du manifeste, Le Clezio et Orsenna. Elle affirme que ne leur en déplaise, leurs romans respectifs *Onitsha* et *Madame Bâ*, trahissent la francité de ces deux auteurs. Alors que l'intrigue d'*Onitsha* se déroule au Nigéria durant la période coloniale, *Madame Bâ* donne la parole à une Malienne qui écrit au président de la république française.

D'autres chercheurs expriment aussi leur malaise par rapport à d'autres aspects. Dans son article "« *La littérature-monde en français »* : une nouvelle catégorie littéraire ?," Christianne Albert relève aussi la contradiction entre la réalité du terrain et les affirmations des signataires du manifeste. Elle affirme notamment qu'une tentative de « relookage de terminologie » ne peut en aucun cas provoquer « une remise en question institutionnelle de la position centrale et dominante de la France dans le champ de la littérature en français » (6). Véronique Porra apporte aussi sa contribution aux discussions. Dans son article de 2012, "Malaise dans la Littérature-monde (en français) : de la Reprise des Discours aux paradoxes de l'Énonciation," elle s'attache à exposer l'utilité mais aussi les carences de la notion de littérature-monde. Non sans ironie, elle en constate tout d'abord l'entrée « tonitruante » et la « surmédiatisation » de la

littérature-monde dans l'espace public, pour ensuite mettre en exergue une ambiguïté fondamentale chez les adeptes de la littérature-monde : critiquer la notion de francophonie tout en étant les bénéficiaires des largesses de l'Organisation Internationale de la Francophonie.

En effet, selon Porra, la francophonie littéraire et l'Organisation Internationale de la Francophonie sont indubitablement liées :

> Par ailleurs, les signataires du manifeste, contributeurs au volume, sont pour une grande part eux-mêmes des interlocuteurs privilégiés ou des acteurs des institutions francophones pour ne pas dire des faire-valoir du discours francophone. Plusieurs d'entre eux se sont jusque-là fort bien accommodés des exigences du système littéraire francophone, y compris dans ses assignations à des positions prétendument marginales : celles en fait qui consistent à reproduire des contenus périphériques et qui sont devenues conditions *sine qua non* pour occuper paradoxalement des positions centrales dans le champ de concurrence par rapport aux instances de consécration. (111-12)

Porra estime que les auteurs comme Mabanckou doivent en partie leur renommée au fait que leurs œuvres appartiennent à la littérature africaine francophone, et qu'elles émanent d'écrivains non métropolitains qui expriment des préoccupations qui leur sont spécifiques. Justement, Mabanckou est le lauréat du Prix des Cinq Continents en 2005 pour *Verre Cassé* et collabore activement à la francophonie institutionnelle.[33]

Visiter le flukistan ou les illusions de la littérature-monde de Camille de Toledo s'attelle à contrecarrer les principes qui sous-tendent le manifeste et

[33] En synergie avec son objectif de faire avancer les lettres d'expressions françaises, l'OIF crée en 2001 Le Prix des Cinq Continents, qui récompense chaque année un auteur francophone ayant apporté une contribution exceptionnelle à la langue française.

l'ouvrage collectif sur la littérature-monde. De Toledo les discrédite lorsqu'il dénonce d'emblée « la petite démagogie dont est tissé le manifeste » (15). Dans son réquisitoire, il critique « la ruse » et « la malice » du manifeste qui sous couvert de « générosité politique » procède à « une polarisation esthétique très caricaturale » (17). Il rejette de ce fait l'opposition centre périphérie (83). Il dénonce aussi une l'apologie naïve du voyage teintée par une vision surannée des pérégrinations : « Mais le voyage n'est plus ce qu'il était. . . . Les voies d'accès du monde se sont démultipliées. Celle que nous propose le manifeste en est une forme *archaïque* » (28, Italique apposé par l'auteur).

Par ailleurs, des chercheurs, tels que Francoise Lionnet, ont noté d'autres carences et contradictions du mouvement de la littérature-monde. Par exemple, Les auteurs souhaitent s'extirper du joug parisien, mais c'est pourtant un journal de la capitale française qu'ils choisissent pour publier leur manifeste (206). Dominic Thomas remarque que la majorité de ces auteurs sont publiés presque exclusivement par des maisons d'édition parisiennes. Il regrette aussi le silence fait par ces écrivains sur le rôle des maisons d'éditions sénégalaises, marocaines, ou ivoiriennes ("Decolonizing" 52). Enfin, Thomas repère une lacune fondamentale qui marque selon lui le manque d'inclusion d'un mouvement qui se veut ouvert et décentralisé : le peu de cas qui est fait de la zone québécoise et de la littérature beure ("Decolonizing" 52-53).

Cependant, les nombreuses polémiques autour du concept de littérature-monde semblent ne pas perturber Mabanckou, comme le démontre l'interview qu'il accorde en 2009 à la revue *Paroles gelées*. Il y déclare notamment que :

> [O]n ne traite plus le texte francophone dans la marginalité. Il s'agit de comprendre que ce n'est pas seulement la France qui écrit en français. Le monde en a assez d'une certaine littérature façonnée depuis les rives de la Seine. C'est la leçon de ce Manifeste. Le mouvement continue à susciter les débats. Et c'est ce que nous souhaitions. (Bumatay 32)

L'adhésion de Mabanckou à la littérature-monde s'exprime aussi dans son esthétique. Ses romans font de lui un auteur archétype de ce mouvement, car il s'y lie à des écrivains d'origine diverse grâce à l'intertextualité.

2. Pour une identité rhizome

L'œuvre de Mabanckou se singularise par le fait qu'elle contient des références intertextuelles pléthoriques. L'hypertexte mabanckouien se rattache à des hypotextes de tout bord, faisant fi à la fois des barrières linguistiques et des frontières terrestres. Site de manifestation de la littérature universelle, les romans de Mabanckou font des allusions à des auteurs africains, européens, sud-américains, et américains, entre autres. À cet effet, Durand Guizou note que Mabanckou dialogue avec de grands auteurs de toutes origines : « Sa toile intertextuelle accueille tous les genres, tous les courants, tous les auteurs, toutes les nationalités » (32). Ce faisant, l'auteur congolais anéantit symboliquement les frontières entre auteurs de nationalités et de langues différentes et édifie pour son public des ouvrages qui embrassent l'universalité, surtout grâce à l'intertextualité. En se connectant à des hypotextes de toutes origines, *Verre Cassé* annonce une

véritable prose transfrontalière. Pour Panaïté, ce concept définit une littérature dont la logique transcende les frontières terrestres et nationales, tout en « se réclamant d'une tradition 'ingérée' pour assoir son identité littéraire » et rejeter les « figures de l'autorité que l'héritage véhicule » (290). En libérant le roman africain de ses nombreuses sujétions, Mabanckou anéantit symboliquement les frontières entre auteurs de nationalité et de langues différentes.

Il conteste la hiérarchisation des auteurs en fonction de leur provenance et la création de ghettos littéraires. Puisque son héritage littéraire se veut multiple, on peut le considérer comme un auteur archétype de la littérature-monde, un mouvement littéraire entériné par la publication du manifeste des quarante-quatre. Il annonce entre autre la « Fin de la francophonie » ainsi que « l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale». D'après Herbeck :

> Moreover, it is the non-hierarchical mingling and mixing of French and African titles (among others) in *Verre Cassé* that both embraces and embodies the ideas expressed in the *littérature-monde en français* manifesto. (4)

Par ailleurs, en plus de sa nature transfrontalière, la prose de Mabanckou illustre aussi les théories d'Édouard Glissant portant sur le concept d'identité rhizome. À l'origine, ce sont Félix Guattari et Gilles Deleuze qui se sont intéressés à l'image du rhizome dans leur analyse sur la logique des systèmes de pensées, qu'ils ont opposé à la racine unique :

> [À] la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature,

> il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait (n + 1). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à *n* dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait (n - 1). Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. On ne confondra pas de telles lignes, ou linéaments, avec les lignées de type arborescent, qui sont seulement des liaisons localisables entre points et positions. . . . Le rhizome procède par variations, expansion, conquête, capture, piqûre . . . . le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite . . . . Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. (*Milles* 31-32)

Pour Deleuze et Guattari, le fonctionnement du rhizome l'oppose à la racine unique. De nature composite, il se connecte sans fin à d'autres entités, se présentant sans centre, donc sans hiérarchie. De plus, le rhizome met à l'honneur des réseaux de connections horizontaux. Le rhizome ne possède pas de centre, c'est-à-dire que tous ses éléments ont une importance égale ; il rejette donc la notion de hiérarchie. Par ailleurs, il se lie à l'infini à des entités semblables, ou

différentes. Contrairement à la racine, le rhizome se distribue horizontalement et propage ses extrémités sur des territoires lointains.

Dans *Poétique de la Relation* (1990), Glissant adapte les concepts de Deleuze et Guattari à la notion d'identité. Il y explique la nocivité de l'identité racine qui elle oppresse et aliène car elle « est ratifiée par la prétention à la légitimité, qui permet à une communauté de proclamer son droit à la possession d'une terre, laquelle devient ainsi territoire », de plus, elle est « préservée, par la projection sur d'autres territoires qu'il devient légitime de conquérir » (158). Cette identité racine autorise aussi un peuple à rejeter les immigrés et leurs descendants ; il cite comme exemple le cas des Français issus de l'immigration. À l'inverse, nous dit le poète martiniquais, l'identité relation aussi baptisée identité rhizome est « liée au vécu conscient et contradictoire des contacts de cultures » ; elle est « donnée dans la trame chaotique de la Relation et non pas dans la violence cachée de la filiation, » et s'abstient de concevoir « la terre comme un territoire, d'où on se projette vers d'autres territoires, mais comme un lieu où on 'donne-avec' en place de 'com-prendre' » (158). En outre, l'identité rhizome exige aussi d'appréhender l'autre d'une manière qui permette des relations basées sur l'ouverture et le dialogue, car : « Naître au monde, c'est concevoir (vivre) enfin le monde comme relation : comme nécessité composée, réaction consentie » (*L'intention* 23). Aussi Glissant nous intime-t-il : « Ouvrez au monde le champ de votre identité » (*Traité* 68).

Moatamri ne manque pas de noter que chez Glissant l'identité rhizome implique aussi une pensée de l'errance :

> La pensée de la Relation exalte une pensée de l'errance. Celle-ci contrevient à l'idée d'enracinement dans un lieu unique. Elle exige mobilité, extension et désentravement par rapport à un centre exclusif. Si le rhizome maintient ouvert le rapport à l'Autre, l'errance est l'une des modalités de cette ouverture et nous semble comme l'un des axes de la pensée de la Relation qui rejette toute idée d'enracinement dans un lieu érigé en territoire.
> La pensée de l'errance prône le décentrement de l'être et son ouverture au lieu du multiple et du Divers. Elle n'est pas tant refus de la racine-lieu-origine qu'une opposition à l'exclusivité de la racine. Contre le dogme du territoire, l'errance maintient une ouverture du lieu sur d'autres lieux possibles. . . . Avec l'errance, il s'agit de nier idée de pôle ou de métropole, en l'arrimant ouvertement à l'horizon du Tout Monde. ("Poétique")

Au final, l'identité rhizome, telle que définie par Glissant, suppose l'idée d'ouverture de soi aux autres et vice versa, ainsi que l'errance qui permet de se confronter au Tout Monde. Ces pérégrinations relativisent de plus l'importance des pôles et centres dominants.

Évidemment, la prose de Mabanckou de par sa nature intertextuelle exhibe une identité rhizome. Elle participe tout d'abord d'un mouvement horizontal qui la rattache à des éléments provenant d'horizons divers. Comme nous l'avions affirmé précédemment, les écrits de Mabanckou ne privilégie aucune source en particulier et phagocytent des œuvres littéraires de toutes origines, africaines, européennes, sud-américaines, etc. De cette façon, Mabanckou va au-delà du prisme de la littérature d'expression française et africaine. Les romans de Mabanckou sont perméables au Tout Monde et suivent de ce fait la prescription de Glissant selon laquelle nous devons ouvrir au monde le champ de notre

identité. De plus, son répertoire intertextuel nie la notion de pôles et de centres dominants. Il ne semble favoriser aucun référentiel en particulier, et met sur un pied d'égalité la littérature congolaise, française, sénégalaise, ou américaine. Il pratique donc un errance intertextuelle une mobilité qui fait son lit des territoires littéraires du monde entier.

2.1 L'intertextualité comme apologie de l'identité rhizome

Avant d'approfondir notre analyse sur l'intertextualité dans les romans de Mabanckou, nous devons d'abord nous attarder sur le concept d'intertextualité afin d'en déchiffrer la définition, et les discours théoriques à l'origine de sa création. La notion d'intertextualité a été établie vers la fin des années soixante par des penseurs comme Julia Kristeva. Pour poser les bases de son concept, Kristeva s'inspire des travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme et la polyphonie. Kristeva utilise le terme « intertextualité » pour la première fois dans son article, "Bakhtine le mot, le dialogue et le roman" et plus tard dans *Sèmiôtikè : Recherches sur une sémanalyse,* elle définit l'intertextualité comme étant une notion où :

> [L]'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). . . . Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. (145-46)

À la suite de Kristeva, d'autres théoriciens reprennent l'idée d'intertextualité. Roland Barthes dira par exemple :

> [T]out texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. (*Le Plaisir* 83)

Michaël Riffaterre se penche aussi sur l'intertextualité à une échelle plus modeste, infinitésimale, telle que la phrase ou le fragment : « L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie » (4). Pour Riffaterre, intertextualité rime avec littérarité et l'intervention d'un lecteur critique est essentielle dans processus de déchiffrage du texte.

Gérard Genette ouvre les perspectives avec son concept plus large de transtextualité, une « transcendance textuelle du texte » qui relève de « Tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes » (*Palimpsestes* 7). Il isole cinq types de relations transtextuelles : la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité, l'hypertextualité, et l'intertextualité. À propos de l'intertextualité, il explique :

> Je le définis pour ma part d'une manière sans doute restrictive par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. (*Palimpsestes* 8)

Ce faisant, il différencie la citation qui se renvoie clairement à une autre référence, le plagiat qui ne déclare pas son origine et l'allusion beaucoup plus allusive qui nécessite un déchiffrage du lecteur. Genette s'intéresse aussi à la paratextualité, c'est-à-dire, la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte :

> [T]itre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc., notes marginales, infrapaginales, terminales . . . qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire officiel ou officieux. (*Palimpsestes* 9)

Il délimite la métatextualité comme étant « la relation, dite 'de commentaire', qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite sans le nommer » (*Palimpsestes* 10). L'architextualité serait une « relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésies*, *Essais*, *le Roman de la Rose* etc., ou le souvent infratitulaire : de l'indication *Roman*, *Récit*, *Poème*s, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique » (*Palimpsestes* 11). Enfin, l'hypertextualité incarne « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*Palimpsestes* 12-13). Comme nous venons de le voir, la notion d'intertextualité a évolué au fil des ans grâce à la contribution de nombreux penseurs. En lisant Mabanckou, on note un jeu prononcé autour des relations intertextuelles et hypertextuelles.

2.1.1 Un hypertexte rhizomique

Les références intertextuelles de Mabanckou font la part belle aux auteurs africains francophones, mais aussi anglophones. Lorsqu'il insère des allusions intertextuelles, il se garde souvent de les différencier et de les singulariser avec la présence de guillemets ou d'italiques et il les incorpore directement dans le corps

du texte. Il s'agit pour la plupart de titres d'ouvrage qu'un féru de littérature identifie assez rapidement, même en l'absence de signaux annonciateurs :

> Par ailleurs, le « jeu d'échecs » auquel Mabanckou soumet ses lecteurs se rapproche de la devinette et de l'énigme quand le personnage central prend soin à décrire un écrivain classique ou à fournir quelques détails obscurs ou ambigus de sa vie mais pouvant permettre aux hommes de lettres à le reconnaître. (Kilosho Kabale 120)

En parcourant quelques pages de *Verre Cassé*, on recense une multitude de titres d'ouvrages africains : la « vie et demie, » une « vie de boy, » « le monde qui s'effondre, » le pauvre christ de bomba, » « l'aventure ambigüe, » « le mandat, » « chants d'ombres, » « Jazz et vin de palme, » etc. L'hypertexte de Mabanckou rend hommage à des auteurs, tels que Sony Labou Tansi, Ferdinand Oyono, Chinua Achebe, Mongo Béti, Cheikh Amidou Kane, Ousmane Sembène, Senghor et Emmanuelle Dongola, même s'ils ne sont pas nommés directement dans le texte. Mabanckou nous entraine au passage dans un jeu de décryptage pour associer mentalement chaque œuvre à son créateur.

S'il embrasse de nombreux auteurs africains, de différentes générations et originaires de diverses zones d'Afrique noire, il est intéressant de mentionner la prépondérance des allusions ou références à Senghor. On peut dire que dans une certaine mesure, l'ombre de l'académicien sénégalais plane sur *Verre Cassé*. Verre Cassé évoque Senghor et son recueil de poèmes *Hosties Noires*, dès les toutes premières pages du roman, lorsqu'il affirme : « y aurait plus d'hosties noires » (13). Puis, plus tard, lorsque les conseillers du président ont pour mission de créer une formule percutante pour rivaliser avec celle du ministre Zou Loukia,

devenu très populaire grâce à son « j'accuse » auquel nous avons fait référence dans notre chapitre précédant. La teneur de la conversation des conseillers du président trahit une certaine admiration envers Senghor dont ils parlent sans jamais le nommer : « Ils ont songé naturellement à téléphoner à une personnalité influente de l'académie française qui était paraît-il le seul Noir dans l'histoire de cette auguste assemblée et tout le monde a applaudi » (*Verre* 23). Tous approuvent car « cet académicien noir était un des premiers agrégés de grammaire française du continent noir » (*Verre* 24). Puis ils se remémorent le fameux « alexandrin du scandale » que l'académicien a laissé à la postérité : « l'émotion est nègre comme la raison hellène (*Verre* 25). Cette formule de Senghor a été à la base d'une intense polémique puisque des critiques tels qu'Adotévi en ont pris ombrage et ont reproché au poète de reproduire le raisonnement occidental sur les Africains. Non sans ironie, les conseillers affirment que l'assertion de l'académicien (qui n'est toujours pas nommé) est entrée dans l'histoire et qu'elle traversera « les siècles et les millénaires » (*Verre* 25). On peut voir une certaine ambigüité de la part de Mabanckou lorsqu'il met l'accent sur une affirmation qui a eu tant de retombées négatives sur Senghor. Mais dans l'ensemble, le geste de Mabanckou semble en grande partie guidé par l'admiration et le respect, des sentiments auxquels les membres du cabinet présidentiel font ici écho.

Il est aussi tout à fait remarquable que cet épisode se conclut en suggérant l'idée de rendre « à Césaire ce qui est à Césaire » (*Verre* 25). Sur ce jeu de mots bâti à partir de l'adage bien connu, « rendre à César ce qui est à César, » les

conseillers évoquent le poète martiniquais, à la suite de toutes ces allusions à Senghor, ce qui ne constitue pas un geste anodin. Ce choix fait revivre le mouvement de la Négritude dans notre esprit. Par ailleurs, dans le roman, Verre Cassé rédige « un cahier » qui s'il n'est pas similaire au *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire nous le rappelle grâce à l'homonymie et l'homophonie entendues. De plus, l'hypotexte césairien figure aussi dans d'autres ouvrages de Mabanckou, tels que *Black Bazar*, où *Cahier d'un retour au pays natal* « réapparait sur le mode du collage » (Uzike 92). En effet, Mabanckou y reproduit une variante d'un passage emblématique du cahier de Césaire : « [C]eux qui n'avaient jamais rien inventé, ni la poudre ni la boussole, de ceux qui n'avaient pas su dompter la vapeur ni l'électricité, de ceux qui n'avaient exploré ni les mers ni le ciel » (*Black* 56). Dans ce passage Fessologue s'adresse à sa compagne et lui décrit sa jeunesse dans un milieu défavorisé « sans jouets de Noël » et où ses camarades et lui se contentaient de jouer au football avec un « ballon fabriqué avec des chiffons » pour se divertir (54). Fessologue relate aussi des anecdotes sur les croyances populaires et l'usage de fétiche, ainsi que les relations avec le sexe opposé. Malgré le dénuement matériel il y règne une joie de vivre et Fessologue admet : « [O]n était heureux dans notre monde à nous » (*Black* 56). Il introduit les vers de Césaire immédiatement après avoir brossé cette peinture assez positive de sa jeunesse, de son quartier et de ses occupations. Ce faisant, Fessologue met en exergue son attachement à son environnement et valide la dignité et la valeur du

mode de vie des Africains, même si historiquement ils n'ont pas été au diapason en termes de progrès techniques.

Par ailleurs dans la suite de cette conversation, Fessologue met l'accent sur le combat anticolonial de Césaire et son courage, lorsqu'il affirme à propos de l'auteur de sa citation : « Ça venait d'un type en colère, un poète noir qui disait des paroles courageuses. Il avait écrit ça quand il était rentré dans son pays natal et avait trouvé son peuple qui avait faim . . . . [E]t cette main invisible qui les assujettissait. Ce type en colère, fallait pas blaguer avec lui » (*Black* 56). Mabanckou emploie ici d'un champ lexical lié au ressentiment, car l'expression « type en colère » qualifie Césaire à deux reprises. Il clôture avec une citation incendiaire de Césaire, cette fois elle est rapportée en italique : « *Parce que nous vous haïssons, vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce, de la folie flambante, du cannibalisme tenace. . . .* » (57, Italique apposé par l'auteur). Si Mabanckou rejette l'engagement forcené de la Négritude dans certains de ses essais, il manifeste quand même une certaine déférence envers Senghor et Césaire. Uzike considère même que :

> Tout le trio de la Négritude est ainsi réhabilité par Mabanckou dans son œuvre car, aussi dans cet exposé de la nudité de Robinette devant laquelle le narrateur entre en transe, on ne manquera pas de relever, sous couvert de parodie pasticheuses, *Pigments* et *Névralgies* comme œuvres poétiques de Léon Damas. (*La pratique* 109)

Le passage auquel Uzike fait allusion, utilise distinctement le titre du recueil de Damas : « [U]n derrière . . . . avec des pigments qui vous causent des névralgies »

(*Verre* 100). L'intérêt de Mabanckou pour la Négritude se confirme et va au-delà de Césaire et Senghor.

L'hypertexte de Mabanckou puise aussi son inspiration chez Sony Labou Tansi, un des écrivains congolais les plus réputés ayant précédé Mabanckou. Dans *La pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou*, Uzike note, par exemple, que Mabanckou « effectue beaucoup de clins d'œil » (104) à *La vie et demie* de Labou Tansi. En effet, lorsqu'il évoque son alcoolisme, Verre Cassé reconnait que son addiction le contraint à mener une « vie de merde, cette vie et demie » (241). En outre, *Verre Cassé* offre un autre parallélisme avec le roman de Labou Tansi ; tous deux comportent un hôtel baptisé « La vie et demie ». Enfin les dénominations de certains quartiers qui figurent dans les romans de Mabanckou possèdent des échos labou tansiens. La toponymie du quartier huit-cent chez Labou Tansi rappelle les quartiers trois-cent, deux-cent, et cent-francs qui parcourent l'œuvre de Mabanckou. De même les deux auteurs congolais usent de la même expression pour qualifier l'organe génital des individus et l'acte sexuel : « la chose là ».

Loin de se limiter à des hypotextes exclusivement africains, Mabanckou dialogue aussi avec des auteurs européens, d'Amérique latine, et d'Asie. Analysons l'extrait suivant :

> [P]énétrer dans le village de Macondo, y vivre cent ans de solitude, d'aventures, de découvertes et là-bas se laisser enchanter par la magie d'un personnage au nom de Melquiadès . . . que j'aille ensuite même en Inde écouter le sage Tagore psalmodier son *Gora*, il fallait ensuite que je ratisse le continent européen . . . j'étais juste derrière un type qu'on appelait Dr. Jivago et qui marchait dans la neige . . . et il y avait

> cet autre vieillard en exil à Guernessy, cet ancêtre au visage zébré de rides me faisait pitié, il était sans cesse en train d'écrire . . . je lisais par-dessus son épaule les châtiments qu'il notait dans son cahier et promettais de faire subir au monarque qui le traquait … et qu'il avait surnommé *Napoléon le Petit*, j'enviais les cheveux gris de ce type qui n'était pas n'importe qui, j'enviais la barbe abondante de patriarche de cet homme qui avait traversé le siècle, il parait même que depuis son enfance il avait dit « je serai Chateaubriand ou rien », et moi j'admirais son regard immobile que j'avais déjà remarqué dans un vieux Lagarde et Michard . . . . et je m'étais retrouvé dans sa demeure à lui aux Feuillantines . . . . de retour aux quartier Troix-Cents . . . . je crus apercevoir un albatros, cet oiseau maladroit portait des ailes alourdies . . . . je vis un vieil homme maigre et sec qui me dit d'une voix éraillée « jeune homme je me présente, je m'appelle Santiago, je suis pêcheur, ma barque est toujours vide, mais j'aime la pêche » mais ce Santiago était toujours accompagné d'un gamin triste . . . . (*Verre* 211-13)

Ce passage fait tout d'abord allusion au Colombien Gabriel Garcia Marquez, dont l'intrigue de l'ouvrage *Cent ans de solitude* se déroule à Macondo. De là, Mabanckou nous entraine en Russie dans la patrie de Boris Pasternak, l'auteur de *Docteur Jivago*. Chemin faisant, la plume de Mabanckou s'attache à dépeindre Victor Hugo dont les « châtiments » et « Feuillantines », nous mettent la puce à l'oreille. La description physique très caractéristique du chef de file des romantiques, barbe abondante et cheveux grisonnants, lève par ailleurs toute équivoque et corrobore notre hypothèse. Kabale remarque de plus que l'évocation de Napoléon rappelle :

> [L]e pamphlet hugolien à l'encontre de ce monarque *Napoléon-le-petit*. Le portrait physique du visionnaire éclaircit davantage l'esprit averti qu'il s'agit réellement de Victor Hugo (barbe abondante, cheveux gris, regard immobile). Un autre élément divinatoire non moins significatif se rapporte à la détermination de cet auteur. Les anthologies se répètent et confirment qu'il disait à 14 ans « je serai chateaubriand ou rien ». (21)

Hugo n'est pas le seul vieil homme grisonnant et barbu auquel Mabanckou rend hommage. Dans ce tour d'horizon littéraire, Mabanckou ne manque pas d'honorer un autre poète à barbe fournie et son roman *Gora*. D'origine indienne, Rabindranath Thakur, surnommé « Tagore », a obtenu le prix Nobel de littérature en 1913. Puis mine de rien, Mabanckou fait référence à Charles Baudelaire et à son "Albatros" et termine le passage avec Ernest Hemingway et son *Vieil homme et la mer*.

L'influence de la littérature américaine chez Mabanckou va au-delà d'Hemingway. On remarque, que l'hypertexte mabanckouien tisse des liens privilégiés avec *American Psycho* et *The Catcher in the Rye*. *African psycho* de Mabanckou et le roman de Bret Easton Ellis présentent des points communs explicites dans leurs titres, et mettent tous deux en scène un tueur en série. Mabanckou fait allusion à *The Catcher in the Rye* grâce à l'apparition d'Holden Caulfield dans *Verre Cassé* :

> Je viens de demander l'heure à un type bizarre qui boit à deux tables de moi, je ne l'ai jamais vu ici le gars tient un livre à la main, et le titre est en anglais, moi je ne parle pas cette langue mais je peux voir sur la couverture du livre un dessein de cheval déchaîné, je ne peux pas lire d'ici tout le titre du livre, y a que les mots *in the rye* que je lis. (227)

Au fur et à mesure qu'il s'exprime, Verre Cassé nous donne au compte-goutte des indices pour identifier le personnage assis au bar. Pour l'heure, nous n'avons connaissance que du titre partiel du livre en anglais qu'il tient et de la photo sur sa couverture. Il s'en suit une dispute assez vive au cours de laquelle Verre Cassé et le jeune du bar échangent des insultes, et finalement ce dernier décline son

identité : « [J]e m'appelle Holden » (228). Pour ôter toute confusion dans l'esprit des lecteurs francophones, Mabanckou inclut aussi *L'attrape cœur*, le titre de l'ouvrage en français : « j'ai plus envie qu'on m'attrape le cœur par ce genre d'histoires bouleversantes, et ce type qui se fait appeler Holden, il est bizarre, il a l'air d'être un adolescent en crise » (229). Au final, le roman de Salinger, *The catcher in the Rye* (*L'attrape cœur* pour les francophones), figure à des niveaux multiples dans *Verre Cassé*.

En fait, le livre apparait physiquement entre les mains de Holden, et son titre se décline dans deux langues, sans oublier la présence de son personnage dans le roman même de Mabanckou. Enfin, dans un retournement de situation extraordinaire, Verre Cassé confie le cahier qu'il rédige à Holden, juste avant de se suicider : « [J]e dois partir, je n'ai plus rien à foutre ici, je dois me débarrasser de ce cahier . . . je croise ce type qui se fait appeler Holden . . . je lui tends alors ce cahier » (246-47). Analysant *African Psycho,* Porra observe :

> Au-delà de l'ironisation évidente à laquelle Mabanckou soumet l'hypotexte américain, on remarque que l'auteur contourne le référentiel français, sans que cela soit pour le moins du monde problématique ou conflictuel. L'autre terme du dialogisme littéraire est tout simplement américain, le rapport à la culture française inexistant et non problématique. Un tel « décentrement » qui a pour conséquence la dédramatisation de la relation coloniale, entraîne ce qu'on pourrait qualifier de dépossession de la primauté (post)coloniale française dans la mesure où le texte africain sort de son tissu d'assignations culturelles. Nous serions donc en présence d'une ultime décolonisation de la relation intertextuelle. ("De la marginalité" 212)

L'influence de la littérature américaine sur l'œuvre de Mabanckou contribue à cette décolonisation du roman subsaharien préconisé par les adeptes de la

Littérature-monde. Les romans de Mabanckou évoluent en dehors de la relation d'obédience ou de contestation entre littérature africaine de langue française et littérature française per se. En délaissant l'Hexagone pour des sources nord-américaines, Alain Mabanckou achève un geste que l'on pourrait qualifier de parricide littéraire car il nie à la France son statut de référentiel. En refusant ce dialogue exclusif, il tourne symboliquement le dos à la France. Son ouverture sur le monde se traduit d'ailleurs par sa trajectoire personnelle ; depuis 2006, il enseigne la littérature francophone subsaharienne à l'Université de Californie à Los Angeles. Il parcourt régulièrement le monde pour recevoir des prix littéraires, comme celui décerné à Norman au printemps 2016, par la fondation Puterbaugh et le magazine international *World Literature Today* domicilié à l'Université d'Oklahoma.

L'hypertexte mabanckouien participe de trois mouvements simultanés. Tout d'abord, suivant la méthode de Roland Barthes, l'écrivain congolais exige de son lecteur une participation active pour décrypter les énigmes intertextuelles qui se cachent dans le corps de ses textes. En 1970, dans *S/Z*, Barthes oppose les textes lisibles faciles d'approche, aux textes « scriptibles » qui requièrent une participation active et intense du lecteur. Trois ans plus tard, Barthes développe davantage cette théorie, dans *Le plaisir du texte*. Il y rajoute les notions de texte de plaisir et de texte de jouissance. Selon Barthes, le texte de plaisir :

« [C]ontente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture » (*Le plaisir du texte*

25). Par contre, il caractérise le texte de jouissance comme « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte . . . fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage » (25-26). Mabanckou crée des textes de jouissance, eu égard aux nombreuses allusions intertextuelles et aux sous-entendus qu'ils abritent. Ils ébranlent le lecteur, et il doit analyser, investiguer pour réussir à décoder le texte, ce faisant il éprouve la jouissance du texte.

Par ailleurs, Mabanckou met délibérément son lecteur face à une œuvre globale qui embrasse des genres littéraires divers de tout horizon. Son esthétique est rhizomique, avec entrées et sorties multiples, d'une manière semblable à celle du rhizome deleuzien et guattarien. Loin de la racine unique, sa prose tentaculaire, telle un rhizome, se connecte horizontalement et sans hiérarchisation avec des littératures qui relèvent du Tout Monde glissantien. Enfin, ce geste accomplit aussi une forme de décolonisation de la littérature francophone subsaharienne, car Mabanckou met un point d'honneur à se projeter au-delà de l'ère de référence culturelle francophone avec des complicités littéraires lointaines américaines, sud-américaines, ou asiatiques qui ne sont pas d'expression françaises.

2.1.2 Démocratisation et pop culture

L'intertextualité chez Mabanckou participe, comme nous l'avons précédemment évoqué, d'un mouvement horizontal qui abolit les barrières et l'idée de hiérarchie. Un autre phénomène intertextuel s'opère en parallèle que nous nous devons de mentionner. Mabanckou introduit aussi l'univers de la

culture populaire dans ses romans, notamment la bande dessinée, le cinéma, et les chansons. Véritables hypertextes, les romans de Mabanckou se connectent à des hypotextes de formes multiples, qu'il s'agisse d'autres romans ou même de bandes dessinées ou d'expressions artistiques jugées normalement comme moins littéraires. Dans *Verre Cassé* figure des titres de bandes dessinées, telles que Lucky Luke, Tintin, Zembla, Astérix et Obélix. Verre Cassé leur rend hommage, car elles ont causé ses premiers émois littéraires :

> [É]tait-ce un hasard si ce voyage avait commencé par la bande dessinée, hein, je n'en suis pas certain, en effet je m'étais retrouvée un jour dans un village gaulois avec Asterix et Obélix, puis un jour dans le Far West avec Lucky Luke qui tirait plus vite que son ombre, et quelques temps après, je m'étonnais même des aventures de Tintin, de son habilité à déjouer les traquenards, de son petit chien Milou . . . puis il y avait ce personnage de Zembla qui me replongeait dans la jungle, de même que ce musclé de Tarzan qui cabriolait de liane en liane. (209-10)

Pour Panaïté, « la bande dessinée se voit reconnaître le rôle matriciel de moteur de la fiction » au cours de ce qu'elle interprète comme un « long hommage » rendu par le narrateur à la bande dessinée (228). Elle remarque aussi que Verre Cassé convoque les personnages de bande dessinées de la même manière que ceux de romans, et que, cette dignité est conférée à la bande dessinée, parce qu'elle a forgé son assise littéraire.

Uzike note pour sa part que « les emprunts au monde de la musique inondent l'univers de Mabanckou » (*La pratique* 190). En effet, il constate que l'auteur congolais incorpore à certains moments des passages entiers de chansons ; parfois il se contente de les enchâsser dans le récit. Ainsi, Mabanckou

convoque, par exemple, Georges Brassens dans *Black Bazar*, *Demain j'aurai vingt ans, Verre Cassé* et *Lumières de Pointe-Noire* :

> *Car dans l'art de fair'le trottoir,*
> *Je le confesse,*
> *Le difficile est d'bien savoir*
> *Jouer des fesses. . . .*
> *On n'tortill'pas son popotin*
> *D'la même'manière,*
> *Pour un droguiste, un sacristain,*
> *Un fonctionnaire…* (*Lumières* 210, Italique apposé par l'auteur)

On retrouve aussi insérée en italique la chanson de Claude Nougaro, *Armstrong :*

> *Amstrong je ne suis pas noir*
> *Je suis blanc de peau*
> *Quand on veut chanter l'espoir*
> *Quel manque de pot*
> *Oui, j'ai beau voir le ciel, l'oiseau*
> *Rien, rien rien ne luit là-haut*
> *Je suis blanc de peau.* (*Black* 182)

Fessologue déclame la chanson de Nougaro lorsqu'il se trouve en manque d'inspiration. De même dans *African Psycho,* les habitants du quartier Celui-qui-boit-de-l'eau-est-un-idiot, où « la population ne jure que par la bière ou le vin rouge », entonnent régulièrement la chanson de Zao, *Tout le monde m'appelle soûlard* :

> *Tout le monde m'appelle soûlard*
> *Moi je ne suis pas un soûlard*
> *Moi Ya kopa moi je provoque personne*
> *Le vin rouge a rougi mes yeux*
> *Je n'attends que la mort*
> *Le vin de palme a rougi mes lèvres*
> *Je n'attends que la bagarre*. (*Black* 104)

Le chanteur congolais Zao doit en grande partie son succès à son esprit satirique, ainsi qu'à l'humour décapant qui émane de ses chansons. Zao et Brassens, deux

maîtres de la provocation aux chansons parodiques, offrent d'ailleurs des similitudes avec Mabanckou, au niveau du langage souvent cru et du goût pour la farce. Mabanckou intègre dans son univers littéraire les mélodies d'artistes africains et français. Il semble d'ailleurs avoir une préférence pour les chanteurs dont les airs expriment une certaine impertinence, ainsi qu'un esprit malicieux, un trait qu'il possède aussi.

Le cinéma n'est pas en reste. Dans *Lumières de Pointe-Noire,* Mabanckou nous livre les aventures de son récent séjour au pays natal. En parallèle, il nous y relate des anecdotes sur son enfance sur un ton presque autobiographique et offre aussi au lecteur des photos en noir et blanc de ses proches. On a ainsi l'opportunité de contempler une photo de maman Pauline et de papa Roger, les parents de l'écrivain, en compagnie de Mabanckou enfant, ainsi qu'une photo de son oncle Mompéro parmi d'autres exemples. Il prend aussi soin d'inclure des photos des quartiers où il a vécu. En outre, *Lumières de Pointe-Noire* introduit aussi un univers cinématographique, dans la mesure où ses chapitres portent des titres de films d'origine diverse. On retrouve « La femme aux miracles » un film américain de Frank Capra datant de 1931 dont le titre en langue anglaise est « The Miracle Woman ». On note aussi, « Pour une poignée de dollars, » un western de 1964 réalisé par l'italien Sergio Leone ; « Va vis et deviens, » un film franco-israélien de 2005. Pour les films non francophones, tournés en anglais, ou dans d'autres langues, Mabanckou utilise toujours les titres en français. Lorsqu'il incorpore ces films à ses écrits, Mabanckou continue la projection de son

esthétique rhizomique, dans la mesure où les extensions rhizomiques de son œuvre vont se lier à d'autres entités de nature différentes. Rappelons que pour Deleuze et Guattari, le rhizome possède des entrées et sorties multiples qui peuvent se connecter à des objets qui ne doivent pas être nécessairement semblables.

Cet intérêt de l'écrivain congolais pour la culture populaire marque aussi un élan démocratique de la part de Mabanckou, car il met sur un pied d'égalité la bande dessinée, les chansons, le cinéma, et les romans et poèmes des plus grands auteurs du monde. De plus, il fait l'apologie de l'art en général et du processus de création artistique qui rapproche cinéastes, écrivains, dessinateurs, et chanteurs. Panaïté commente sur ce phénomène :

> Par son contenu composite et trivial, cette fiction crée une impression de familiarité, qu'elle cultive chez le lecteur par un certain manque de discrimination entre les domaines et niveaux culturels auxquels elle emprunte sa matière. En réduisant l'écart entre la culture des élites et celles des masses, le roman pratique un art de la provocation, car les attentes du lecteur potentiel sont toujours déjouées et démasquées. . . . Les textes mobilisent les niveaux de l'interpénétration pour créer un langage atypique. (232-33)

La présence de l'auteur congolais sur la blogosphère, sur son très populaire site internet *alainmabanckou.net*, constitue une indication supplémentaire de sa détermination à décentraliser et déhiérarchiser la littérature en un vaste réseau d'interconnexions. Dans son article intitulé, "Littératures africaines et interconnexions : des anthologies de jadis aux blogs d'aujourd'hui," Thorsten Schüller contemple l'essor des sites internet consacrés à la littérature africaine et remarque : « [L]es auteurs africains à succès d'aujourd'hui sont très présents sur

le web ; ils sont devenus des global players » (2). Il insiste en particulier sur la notion d'interconnexion :

> Internet ne remplace donc pas le livre dans le contexte des littératures africaines, les deux médias communiquent ou mieux encore se complètent. Il est possible d'avancer la thèse qu'Internet et le web 2.0 donnent aux auteurs africains des possibilités de s'associer, de créer une scène littéraire qui leur permette de publier des textes ou de mener des débats en dehors du domaine du livre imprimé. C'est surtout le web 2.0 qui permet une meilleure interconnexion des auteurs ou encore une interconnexion des auteurs avec leurs lecteurs. (2-3)

En effet, le blog de Mabanckou, successivement baptisé « Le Crédit a voyagé » (ce qui rappelle le bar dans *Verre Cassé*), puis « Black Bazar », puis « Le Blog d'Alain », et de nouveau « Black Bazar », comprend des anecdotes qu'il partage avec le public ou des questions impertinentes cocasses sur des sujets plus légers, comme lors du divorce de Nicholas et Cécilia Sarkozy : « [Q]uelle sera la nouvelle femme de Sarkozy ? ». Le blog contient également une section plus sérieuse dans laquelle Mabanckou et d'autres auteurs rédigent des articles, dans lesquels ils s'interrogent sur de nombreux thèmes littéraires et sociaux. Le public y participe bien sûr, sans oublier les universitaires et les intellectuels bien en vue dans le monde francophone.

Par ailleurs, dans une autre section, les écrivains commentent aussi leurs romans ou en présentent des extraits, comme, par exemple, l'écrivain Dany Laferrière (d'ailleurs très fréquent sur « Black Bazar » et très présent dans le roman *Verre Cassé*). Dans « Lu et approuvé, » Mabanckou fait la promotion d'autres ouvrages que les siens, qu'il recommande chaleureusement au public. En

général, cette propagation des connexions favorise des échanges entre des personnes de tous niveaux intellectuels, férus de littérature ou simples novices situés partout dans le monde. Affranchie des réseaux de distributions traditionnels, une simultanéité de voix s'élèvent en un concert polyphonique, dans un élan porté par la libéralisation des débats et la démocratisation de la parole.

On note que les liens qui unissent ces interlocuteurs d'horizons divers ne trahissent pas de hiérarchisation verticale, qui cause une subordination. Si son blog en offre une illustration, ses ouvrages aussi participent à l'esthétique rhizomique. En effet, *Verre Cassé* se présente sous forme d'une seule phrase, sans en être vraiment une, puisque le tout premier mot du roman ne possède pas de majuscule et que le dernier terme n'est pas suivi d'une ponctuation. De plus, *Verre Cassé* enlace de manière non préférentielle, presque désordonnée, un intertexte divers qui englobe des ouvrages littéraires de toutes origines. L'intertextualité crée un réseau de références de nature horizontale qui fournit de multiples points d'accès et de sortie. Le texte n'est plus définitivement centré et refuse le repli sur soi, il s'ouvre sur le monde. *Verre Cassé* s'impose comme archétype d'une structure rhizomique et distribue de manière désordonnée et horizontale, et non hiérarchisée dans ses lignes de cohérence.

Les références intertextuelles sont d'autant de liens « hypertextuels » qui ouvrent le texte et défient la notion de clôture, de fermeture, et de verticalité au profit de la prolifération de liens horizontaux. La démarche de Mabanckou abolit la notion de centre et de périphéries, que ce soit par l'usage de l'intertextualité ou

par son adhésion à la littérature monde, ou la démocratisation et la mondialisation des échanges sur son blog. Dans un tel contexte, Paris n'incarne plus ni le centre nerveux duquel émanent toutes les voix francophones, ni l'unique foyer avec lequel tous les textes francophones dialoguent. Mabanckou vit aux États-Unis ; présentement l'un des écrivains de langue française les plus lus, il tend de plus en plus vers une ouverture vers des horizons transfrontaliers, d'une perspective à la fois géographique et linguistique.

3. Hybridité, réflexivité littéraire et langage

L'hybridité chez Mabanckou revêt plusieurs dimensions. La toute première relève de ce que nous qualifierons d'hybridité formelle. En effet, on note que les romans de Mabanckou se subdivisent en deux catégories, dont la première s'inscrit dans le respect des conventions romanesques, avec une structure classique et une morphologie familière, comme dans le cas d'*African psycho.* À l'inverse, certaines productions de l'auteur congolais traduisent son rejet de certaines normes d'écriture, notamment *Mémoires de porc-épic* et *Verre Cassé*. À titre d'exemple, Mabanckou s'y affranchit de toutes les ponctuations à l'exception des virgules et des guillemets. Dépourvu de points et de point virgules, ces romans expriment surtout leurs rythmiques en fonction des virgules et des guillemets : « [I]l a vanté l'initiative de L'Escargot entêté, il a promis de lui décerner la Légion d'honneur, et il a terminé son discours par les mots qu'il voulait à tout prix laisser à la postérité » (*Verre* 32). Ces ouvrages comprennent des paragraphes, mais ils débutent en lettre minuscule, faute de point. L'on

pourrait presque affirmer que les deux cent quarante pages qui constituent *Verre Cassé,* et les deux cent vingt et une pages de *Mémoires de porc-épic* constituent deux longues phrases inachevées. Pour Jaouad Serghini, Mabanckou réagit contre « toutes les règles et normes » et brise les pactes « de la rhétorique » pour créer une langue « soumise à la mortification » (124-25).

Il est aussi tout à fait remarquable que Mabanckou utilise la technique de la mise en abyme dans *Verre Cassé*. Verre Cassé, le personnage central et éponyme du roman, rédige un cahier dans lequel il consigne la mémoire des habitués du bar autour duquel l'intrigue s'articule. Lorsque L'Escargot entêté, le commanditaire du cahier, le voit pour la première fois, il en critique le format : « [M]ais c'est vraiment le désordre dans ce cahier, y a pas de points, y a que des virgules, parfois des guillemets quand les gens parlent, c'est pas normal, tu dois mettre ça un peu au propre » (*Verre* 239). Le roman de Mabanckou, tout comme le cahier de Verre Cassé est dépourvu de point et ne comportent que des virgules, des points virgules, et des guillemets. L'esthétique de Verre Cassé offre des similitudes avec celle de Mabanckou car Verre Cassé considère que la langue française n'est pas « un long fleuve tranquille », mais serait plutôt « un fleuve à détourner » (187). En outre, Verre Cassé développe longuement son crédo au cours d'une longue tirade qui souligne sa conception de l'acte d'écrire :

> [J]'écrirais comme les mots me viendraient, je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose, et dans ma langue de merde ce qui se concevrait bien ne s'énoncerait pas clairement, et les mots pour le dire ne viendraient pas aisément . . . je voudrais surtout qu'en me

> lisant on se dise « c'est quoi ce bazar, ce souk . . . ça commence d'ailleurs par où , ça finit par où , bordel », et je répondrais avec malice « ce bazar c'est la vie, . . . ». (198)

Antithétique au précepte sur le besoin de clarté énoncé par Horace et repris par Boileau, l'esthétique que Verre Cassé promeut entend refléter le chaos de la vie, le vrai « bazar ». Mabanckou procède de même, lorsqu'il se défait des carcans de la rhétorique et élimine la plupart des ponctuations. En se libérant de ce type de conventions, il crée des entités atypiques, mixtes et anticonformistes dont l'altérité et la singularité se posent avec acuité au lecteur.

A cette hybridité structurelle habitant ses écrits, se superpose un métissage d'ordre linguistique. À cet égard, Manirambona explique que Mabanckou :

> [S]e crée, en tout cas, sa propre interlangue à partir de la langue française à laquelle il colle une altérité morphologique, syntaxique, lexicale, etc. Il concrétise ainsi son identité et sa voix de romancier franco-congolais situé dans et hors de la culture française. (78)

L'auteur congolais articule une langue au sein de laquelle nous sommes en mesure d'isoler une problématique linguistique double : à savoir la coexistence de deux registres, ainsi qu'une onomastique déroutante. La toute première se rapporte à l'expression simultanée dans les romans de l'auteur de deux registres opposés, l'un familier, l'autre soutenu. *Verre Cassé* et *African psycho* frappent d'abord le lecteur par la présence pléthorique d'un répertoire trivial emmaillé d'expressions argotiques. Citons par exemple, dans *Verre Cassé*, « les autres connards » (48), « j'ai encore la rage » (208), « mon cul, oui » (23), « plus balèze » (53), « peinarde » (43). Dans le même ordre d'idées ses romans accueillent en leur sein de multitudes expressions scatologiques plus directes, telles que « pipi »

et « caca » (*African* 71-72). Loin de la bienséance d'auteurs, Mabanckou se livre à une subversion linguistique gouvernée par la provocation et la familiarité.

Mais on doit noter que malgré son succès incontestable, cet aspect du style de Mabanckou lui vaut des inimités, notamment de la part de Kesteloot. Fervente détractrice du mouvement de la littérature-monde en langue française, elle multiplie les interventions et publications dans lesquelles elle donne la charge à l'encontre d'auteurs tels que Mabanckou ou Waberi. Elle fustige en particulier les manœuvres de recherche d'écriture différente :

> Désormais donc ces écrivains préfèrent mélanger les cartes d'un récit jugé trop intelligible, et, pour certains, ils suppriment toute ponctuation et tout paragraphe. . . . Concernant le lexique, l'introduction très fréquente de l'argot ou des vocables africains locaux ajoute à l'opacité du texte. Cette « nouvelle écriture » se signale souvent par une suppression des paragraphes ; je rappelle que déjà Butor et Perec (cela fait 40 ans !) avaient testé cette présentation. Cela n'avait fait que rendre moins attractive la lecture de leurs romans. . . . Un autre artifice, comme la suppression des majuscules à l'ouverture d'un chapitre ou d'un paragraphe, est plus récent ; mais on le voit déjà il y a 10 ans chez Philippe Haulet, par exemple, dans son roman Pitiés (1997). Aussi quand Mabanckou le reprend dans ses Mémoires d'un porc-épic. . . . ce n'est pas nouveau. Mais un simple accroc au bon usage, qui n'apporte rien. . . . Pourquoi cette vulgarité qui ne leur est certainement pas naturelle ? Rien ne vieillit plus vite que l'argot. ("Observations")

Loin d'être une admiratrice de ce qu'elle qualifie de « contorsions, » Kesteloot va même jusqu'à remettre en question le talent et le sérieux de d'écrivains tels que Mabanckou, Waberi et autres, en concluant son article par cette exhorte qu'elle leur adresse : « Et, oserais-je le dire, de travailler davantage, se chercher davantage, plutôt que de produire un roman tous les ans … et qui ne pèse pas très lourd » ("Observations"). Kesteloot est assez dubitative en ce qui concerne cette

nouvelle génération d'auteurs africains, qu'elle critique souvent. Il convient d'ajouter que parfois elle s'attaque aussi aux chercheurs dont l'activité se concentre sur cette nouvelle vague et qui lui paraisse trop complaisants avec ces auteurs, ou qui semble en faire la promotion.[34]

Le ton familier transpire également au niveau des nombreuses phrases interrogatives dans lesquelles le romancier s'abstient de temps à autre d'ajouter les pronoms ou adjectifs interrogatifs, et de se conformer à la règle de l'inversion des sujets. De plus, les questions ne sont pas suivies de points d'interrogation. À l'instar de l'exemple suivant extrait de *Verre Cassé* : « [M]oi, hein, c'est moi que tu traites de capitaliste » (168). Ayant constaté les phénomènes que nous venons d'évoquer, Manirambona conclut : « Le recours au lexique populaire et familier maintient l'auteur entre la langue orale et écrite » (81). Cette écriture singulière, exprimant avec panache une oralité plébéienne, représente à notre sens un style métissé, qui estampille une production écrite du sceau de l'oralité. La place qu'occupent l'oralité et l'intertextualité dans ses romans illustre bien sa perspective.

La littérature et le rapport à l'écriture et à l'oralité constituent un enjeu central de son roman *Verre Cassé*. Dans *Verre Cassé*, L'Escargot entêté, le propriétaire du bar « Crédit a voyagé », donne pour mission à Verre Cassé de consigner dans un cahier les aventures de ses clients pour que leurs expériences

[34] Voir son article intitulé "Observations sur la nouvelle génération" où elle critique Boniface Mbongo Moussa, un chercheur de la revue *Africultures*. Elle lui reproche d'avoir trop d'affinités avec la nouvelle génération d'écrivains sub-Sahariens.

puissent laisser une trace et subsister dans le temps. S'ensuivent des débats passionnés autour des notions d'oralité et de mémoire, et on voit L'Escargot entêté affirmer :

> Les gens de ce pays n'avaient pas le sens de la conservation de la mémoire, que l'époque des histoires que racontait la grand-mère grabataire était finie, que l'heure était désormais à l'écrit parce que c'est ce qui reste, la parole c'est de la fumée noire, du pipi de chat sauvage. (*Verre* 11)

Son argumentaire dépeint la tradition orale comme surannée et digne d'une autre époque et questionne la pérennité et la fiabilité des faits historiques transmis par l'oralité. Aussi fustige-t-il la fameuse citation d'Ahmadou Hampâté Bâ qui figure en couverture du roman, *Amkoullel l'enfant peul* : « [E]n Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle » en assénant « ça dépend de quel vieillard, arrêtez donc vos conneries, je n'ai confiance qu'en ce qui est écrit parce que c'est ce qui reste, la parole c'est de la fumée » (11-12). Ainsi le roman participe à la démystification de l'oralité si chère à Hampaté Bâ et à toute une génération d'écrivains africains. En effet dans certains passages, lorsque Verre Cassé s'exprime, il parodie le style oral traditionnel :

> [J]e préférais laisser l'écriture aux doués et aux surdoués, à ceux que j'aimais lire quand je lisais encore simplement pour me former, je lui ai dit que je laissais l'écriture à ceux qui chantent la joie de vivre . . . à ceux qui peuvent étonner les dieux, à ceux qui pataugent dans la disgrâce, à ceux qui vont avec assurance vers l'âge d'homme, à ceux qui inventent un rêve utile, à ceux qui chante le pays sans ombre . . . à ceux qui comme mon défunt père, écoutent du jazz en buvant du vin de palme, à ceux qui savent décrire un été africain, à ceux qui relatent des noces barbares . . . à ceux qui prophétisent le sanglot de l'homme blanc. (162-63)

Dans ce passage, l'anaphore « à ceux qui » insuffle un rythme, une importante musicalité au discours de Verre Cassé. Il déclame ses phrases comme le ferait un griot avec une différence essentielle : il ne fait pas preuve de la même dignité et noblesse que ces orateurs, qui sont légion dans les écrits des écrivains de la première génération. Sa grandiloquence et son perpétuel état d'ébriété très avancé ainsi que son manque d'hygiène traduisent bien la visée parodique de Mabanckou. L'auteur congolais souhaite se démarquer de ses aînés, et se débarrasser du griot devenu « une momie encombrante » d'un passé révolu. L'aspect carnavalesque est aussi mis en relief par le fait que Verre Cassé et ses récits :

> [N]e transportent pas l'auditoire dans un passé lointain empreint de merveilleux et de fantastique, mais l'engagent au contraire dans un passé récent, dans une réalité contemporaine sinistre, peuplée de personnages hauts en couleur, aux destinées sans espoir, où prison, violence, et alcool se mêlent. (Cescutti 2)

Mabanckou nous met en garde contre une certaine tendance qui analyse les ouvrages d'auteurs négro-africains à l'aune de la tradition orale. Il déconstruit également la perception romancée et idéalisée (énoncée par Bâ) selon laquelle les personnes du troisième âge seraient les dépositaires de l'Histoire et de la mémoire africaines. D'ailleurs, Mabanckou réitère cette position dans d'autres publications, notamment dans *Black Bazar*.

Nous devons cependant apporter quelques nuances à notre propos, car bien qu'il exprime des réserves quant à l'importance de la tradition orale, Mabanckou ne prône pas la mort des conteurs. Paradoxalement, bien qu'il parodie et ridiculise l'oralité dans le discours de Verre Cassé, l'auteur rend hommage à la

tradition orale dans *Verre Cassé,* sans pour autant la fétichiser. Tout d'abord les témoignages que Verre Cassé recueille lui sont retransmis oralement par les piliers du bar. De plus, le roman se présente sous la forme d'une longue phrase débitée d'un trait, avec comme unique ponctuation des virgules et des guillemets. Dans son article, "Nouvelles Générations d'écrivains maghrébins et subsahariens de langue française : nouveaux apports à la langue française," Serghini développe l'idée selon laquelle Mabanckou désire fusionner oralité et écriture afin d'assurer une pérennité et une matérialité à la tradition orale :

> Consigner le patrimoine oral, écrire l'oralité pour préserver la mémoire des peuples, tel est le constat auquel parvient Mabanckou. L'écriture de l'oralité pour la postérité est l'ambitieux projet de Mabanckou qui veut montrer qu'il est temps de parler le roman, que l'oralité considérée comme intrinsèque aux traditions et aux coutumes africaines doit accéder au statut de l'écrit pour échapper aux griffes du temps et de l'oubli. . . . Verre Cassé aux allures d'un conteur, par son entreprise qui consiste à consigner par écrit les différentes histoires des différents personnages du bar *« le Crédit a voyagé* », a choisi de ne pas rompre avec l'héritage ancestral à savoir l'oralité, il le perpétue en fait tel un griot, sauf que ce griot en est un, mais des temps modernes. Il est un trait tout à fait particulier qui caractérise l'oralité au sein de *Verre Cassé*, c'est qu'elle est transposée par une langue oralisée si nous pouvons nous permettre cette terminologie. C'est-à-dire une langue qui écrit l'oralité en tout ce que celle-ci recèle de spontané, de virevoltant et d'anticonformiste à la fois et pour ce faire cette langue se voit obligée de briser tous les carcans qui cloisonnent l'expression et la cantonne à la fois pour épouser à bras le corps l'oralité. (126)

En effet, comme le note Cescutti, *Verre Cassé* utilise certaines techniques narratives du conte africain, telles que les formules préambulaires d'ouverture et de localisation temporelle et les formules clausulaires comportant une leçon de morale.

Dans un style proche de la conversation, Verre Cassé interagit directement avec son interlocuteur, ou son lecteur, quand il se sert comme incipit de la formule énonciative « disons que, » relevant de la communication orale et assumant ici la fonction dévolue aux formules introductives usuelles du conte. « Disons que » compte des variantes au fil de l'œuvre, à l'ouverture des divers récits de vie retranscrits par Verre Cassé (Cescutti 2). L'expression « Disons que » fait office de point d'entrée dans le roman car ce sont les tous premiers mots du texte. L'expression compte de nombreuses occurrences surtout en début de chapitre ou de paragraphe. D'autres formules très similaires, telles « il faut que j'évoque » ou alors « il faut dire que » prennent parfois le relais en guise d'ouverture. En plus de ce phénomène, le roman s'en donne à cœur joie avec les « techniques de surenchères » qui confèrent une tonalité épique aux nombreux récits qui le peuplent (Cescutti 4). Par exemple, le type aux pampers relate un épisode au cours duquel il a souffert d'impuissance :

> [J]e suis tombée en panne sèche, plus rien ne démarrait, je te dis, et, impuissant, j'ai vu mon instrument de travail . . . devenir un minable drapeau en berne . . . j'étais déconcerté, dérouté, désorienté, je te jure . . . j'ai dit merde merde, merde . . . que je n'étais pas un naïf, un con, un demeuré. (*Verre* 49)

Dans ce passage, le type aux pampers accentue sciemment la gravité de sa mésaventure et donne à sa narration un caractère tragique, grâce à un effet de répétition. Quand il ne reprend pas le même mot, il utilise de quasis synonymes dont la connotation négative est plus forte, comme nous le voyons ici avec l'énumération « naïf, » « con, » et « demeuré ». On observe le même procédé de

la description que fait Verre Cassé de son altercation avec Zéro Faute, un guérisseur de renom chez lequel sa famille l'amène contre son gré, pour trouver un remède à sa consommation excessive d'alcool. Il s'ensuit une dispute entre Verre Cassé et Zéro Faute qui offensé proteste :

> [D]emandez à n'importe qui et on vous dira que moi j'ai fait recouvrer la vue aux aveugles, les jambes aux paralytiques, la voix aux muets, les ovules aux femmes stériles, l'érection aux hommes . . . j'ai aidé le maire de cette ville à se faire réélire à vie. (*Verre* 168-69)

Mabanckou s'aligne donc sur une certaine tradition littéraire africaine qui met à l'honneur la tradition orale. Il s'abstient cependant de tomber dans le travers de la sacraliser, ce qui le distingue de ses prédécesseurs.

L'hybridité de l'œuvre de Mabanckou transparaît aussi dans la manière dont il fusionne les diverses langues qu'il maîtrise, qu'il s'agisse des langues locales congolaises ou le français. Ses ouvrages comportent de nombreux termes en langues africaines, parfois, comme dans *Mémoires de porc-épic*, ils sont mis en évidence dans le texte grâce à l'italique : « *mayamvumbi* » (17) ou « *ngul'mu mako* » (118). L'auteur s'y charge aussi de donner leur traduction dans le corps du texte, et on apprend qu'ils correspondent respectivement à un breuvage initiatique et un plat populaire. Par ailleurs, les romans de Mabanckou offrent aussi au lecteur certains néologismes auxquels l'auteur a recours pour exprimer des réalités africaines auxquelles le français classique ne rend pas justice tels que « sapeurs », « pousse-pousseur », ou « ambianceurs ». Ces « africanismes », nous dit Cescutti, sont toujours suivis d'explications qui en facilite la compréhension

(6). En effet, Mabanckou met un point d'honneur à ajouter des éléments explicatifs pour éclairer son lecteur et simplifier sa tâche. C'est ainsi que lorsqu'il dépeint les sapeurs, Mabanckou apporte toujours aux descriptions et dialogues assez d'éléments pour que son lecteur comprenne ce que le terme signifie.

Personnages emblématiques de l'œuvre de l'écrivain congolais, les sapeurs, ces dandys modernes africains considèrent l'art de se vêtir comme une raison d'être et apportent un soin tout particulier à leur apparence. Le substantif « sapeur » dérive de l'acronyme SAPE, Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes ; les sapeurs sont donc les adeptes de la sape. Ils mettent un point d'honneur à n'arborer que des vêtements de haute couture très onéreux et parfois excentriques. Pour mieux ancrer la figure du sapeur dans la réalité, Mabanckou nomme dans sa narration de véritables sapeurs congolais : « [E]t parmi ces sapeurs il y avait ce jour-là des gars influents comme Djo Ballard, Le Docteur Limane » (*Verre* 74). Djo Ballard et Docteur Limane, encore en vie aujourd'hui, comptent parmi les sapeurs les plus célèbres d'Afrique francophone ; on surnomme par exemple Djo Ballard le roi de la sape. Ce geste participe à donner un caractère réaliste à sa narration et à vulgariser des éléments de la culture populaire africaine. Par ailleurs, ses textes comportent aussi des mots mais qui traduisent un sens et une réalité autre que celle du français classique. Lorsqu'elle s'adresse à Verre Cassé, la vieille marchande de poulet l'appelle « papa Verre Cassé » et Verre Cassé en narrateur omniscient nous précise qu'elle agit ainsi pour lui témoigner son affection (151). « Papa » ne désigne donc pas un

père mais signifie « mon cher » (Cescutti 7). La cohabitation dans ces textes de différentes langues s'apparente au concept de créolisation de Glissant. Dans son *Introduction à une poétique du divers*, le poète et essayiste martiniquais explique :

> La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation s*'intervalorisent*, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange. (18, Italique apposé par l'auteur)

Mabanckou rédige en français ; pourtant les locutions en langues congolaises coexistent avec le français tout en manifestant une dignité égale. Chez Mabanckou chaque langue conserve son intégrité et sa force. Pour Manirambona : « Une véritable 'créolisation' du français s'opère dans le récit romanesque mabanckouien sur le mode de l'oral. Ce sont . . . des créations singulières. Cette tendance est, en tout cas, manifeste dans la création romanesque de Mabanckou » (84). En effet, les ouvrages de l'auteur congolais se distinguent par leur capacité à ingérer des langues multiples ainsi que des niveaux divers d'expressivité.

Mais, l'originalité de Mabanckou ne s'arrête pas là. Force est de noter que son onomastique témoigne d'une altérité lexicale sans pareille. Dans *African psycho*, il nomme avec humour le groupe musical le plus en vue du pays : « C'est-toujours-les-mêmes-qui-bouffent-dans-ce-pays-de-merde » (8). Dans la même verve, « la chose-là » (118) indique l'organe génital d'un individu et la seule université du pays répond au nom de « Haute Université Moi-je sais-tout-parce-que-vous-ne-comprenez-rien » (81) ; les morts sont inhumés dans un cimetière qui se nomme « *cimetière des Morts-qui-n'ont-pas-droit-au-sommeil* » (12,

Italique apposé par l'auteur). Un quartier répond au nom de « quartier trois cent » car c'est le prix de la passe dans cette zone, et on trouve aussi un quartier « cent franc seulement » ou « Six cent francs au moins ». Il y a aussi le quartier, « Celui qui boit de l'eau est un idiot, » où l'on trouve de nombreux bars dont le très pittoresque « Buvez, ceci est mon sang » (100-03). Les noms de personnages trahissent aussi une touche délibérément humoristique. Leurs patronymes nous révèlent leurs histoires ou leurs caractéristiques physiques ou moraux. Robinette serait par exemple la reine de la pisse : « Robinette boit . . . et quand elle pisse derrière le bar elle met au moins dix minutes à uriner sans s'arrêter, ça coule et coule encore comme si on avait ouvert une fontaine publique » (*Verre* 94). On comprend que son débit d'urine inégalé est en amont de la décision de Mabanckou d'effectuer un parallèle entre ce personnage et un robinet. L'auteur la réduit à cette particularité qui la distingue. Le type aux pampers, quant à lui, doit son surnom à une situation plus tragique. Ce personnage porte en permanence « quatre couches épaisses de pampers » (59). Le type aux pampers a perdu le contrôle de son sphincter à la suite des viols à répétions qu'il a enduré lors de son incarcération.

Au final, la langue de Mabanckou donne le jour à une entité linguistique hybride, tant par sa syntaxe, que par ses combinaisons, sans oublier la créativité dont l'auteur fait preuve dans son processus d'écriture :

> Cette hybridité ou ce métissage culturels adoptent dans le roman d'Alain Mabanckou la configuration du conte et de la parole, autrement dit de l'oralité, transposée sur le plan d'une écriture qui devient, en vertu de ses modalités

> narratives et langagières, un espace de conciliation entre langue française et français d'Afrique, entre code écrit et code oral, entre culture africaine et culture occidentale, soit un entre-deux multiple et composite. (Cescutti 8)

Par ailleurs, en plus de son approche inédite de l'oralité, les romans de Mabanckou expriment une polyphonie narrative ainsi qu'une fragmentation des récits. Dans *Lumières de Pointe-Noire*, le récit principal s'articule autour des évènements qui marquent le séjour de Mabanckou dans son Congo natal. Au cours des quelques semaines qu'il passe à Pointe-Noire, Mabanckou rend visite à sa grand-mère, il parcourt l'ancienne concession familiale, il revoit Alphonsine un amour de jeunesse qu'il peine à reconnaitre, il se promène aussi dans son ancien lycée où il tient à rencontrer son ancien professeur de philosophie, etc. Chacune de ces rencontres déclenche chez l'écrivain un phénomène proche de la mémoire involontaire proustienne, car il se remémore à chaque fois certains évènements et circonstances précises du passé liés à chaque personnage. Ses digressions morcellent la structure de son récit :

> A côté de ce qui constitue globalement le récit principal (le retour de l'écrivain Pointe-Noire), se trouvent greffées plusieurs histoires secondaires. L'intrigue . . . est de ce fait, du point de vue de sa construction narrative, complexe » (Blé Klain 42)

La construction narrative enchâsse les anecdotes du présent et les péripéties du passé, tandis que ces digressions sur le passé et ces souvenirs offrent au lecteur un point d'entrée dans l'enfance et l'adolescence d'Alain Mabanckou.

Verre Cassé aussi construit son ossature autour d'une intrigue : la rédaction par Verre Cassé d'un cahier où il doit consigner la mémoire des

habitués du bar, Le crédit a voyagé. De nombreux micro-récits s'y superposent quand des personnages tels que le type aux pampers, ou l'imprimeur relatent leur vie à Verre Cassé. En parallèle de l'histoire de Verre Cassé qui tente d'appréhender son rôle d'écrivain et d'assumer les tracasseries quotidiennes de sa vie d'alcoolique invétéré, on assiste aussi (à postériori) aux mésaventures des ivrognes du bar grâce aux témoignages que recueille Verre Cassé. Le type aux pampers explique ainsi les circonstances qui ont conduit à son incarcération. Un personnage, nommé l'imprimeur, raconte aussi à Verre Cassé sa lente descente aux enfers, après un succès éclatant en France, et qui se termine par son internement dans un asile d'aliénés :

> [I]l a craché par terre, ses traits du visage se sont durcis . . . « bon je vais commencer par le début, mais écoute-moi bien parce que ce que je vais te raconter est très important, prends note, prends bien note, je veux te voir écrire quand je parle, et tu verras comment il ne faut jamais faire confiance aux gens, c'est un conseil d'ami Verre Cassé », il avait vraiment l'art de faire durer les choses, j'avais envie de lui dire d'aller droit au but au lieu de tourner en rond. (*Verre* 65)

Dans ce passage, deux « je » coexistent, les tous premiers symbolisent l'imprimeur, et Verre Cassé prend le relais à partir de « [J]'avais envie ». Ces histoires toutes retransmises dans le style du discours direct à la première personne du singulier introduisent une polyphonie, une multiplicité de voix et de conscience qui habitent le roman. Aussi, Verre Cassé n'est pas l'unique « je » dans le roman. Tous les individus que l'écrivain en herbe interview sont aussi des « je » autonomes.

Au terme de cette analyse, nous avons décrypté une grande partie de la complexité des écrits de Mabanckou. Nous nous sommes tout d'abord attardés sur l'existence de deux types de roman chez le romancier franco-congolais, l'un plus classique, qui épouse les normes traditionnelles de la rédaction et de la rhétorique, et un autre qui se libère de la rigidité des conventions, telles que les ponctuations et les majuscules en début de paragraphes ou de phrases. Puis, nous avons conclu qu'une hybridité structurelle hante l'œuvre de Mabanckou, car elle exprime une dualité qui permet aux lecteurs de tantôt appréhender un écrit à la forme conventionnelle, et de tantôt jouir de romans singuliers. Nous aussi capturé l'originalité linguistique de Mabanckou qui exploite sa propension à juxtaposer sans complexe un registre soutenu à un registre familier et irrévérencieux qui nous entraîne même dans des turpitudes d'ordre scatologique, une association vouée à faire éclore une production écrite mixte car teintée d'oralité. Nous avons également mis en exergue les contorsions stylistiques d'un esprit polyglotte qui met à son service un héritage linguistique multiculturel, au cours d'un processus de créolisation qui le dote d'un espace créateur vaste et unique. Enfin, nous avons contemplé la clé de voûte de l'esthétique du romancier congolais, à savoir l'intertextualité ; nous nous sommes aperçus qu'elle articule des visées transfrontalières et rhizomiques qui font fi de barrières historiques administratives, sociologiques, et ethniques pour participer au bruissement d'une littérature-monde. Mabanckou se projette au-delà des genres, abolit les conventions, dissipe les frontières géographiques et celles de la bienséance et ce

faisant son œuvre exhale une hybridité. Ses ouvrages se distinguent comme des textes scriptibles car ils requièrent de notre part une lecture active qui elle seule peut décrypter la superposition de répertoires et de référentiels.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous avons appréhendé la nature du geste esthétique de Mabanckou et la manière dont il se distingue par rapport à la Négritude, le tout premier mouvement littéraire d'Afrique subsaharienne francophone. Parce que ce courant a vu le jour durant la période coloniale, les auteurs de la Négritude s'attachent à proposer des œuvres surtout engagées. La lutte contre le colonisateur constitue de ce fait une clé de voûte de ce courant qui met un point d'honneur à saper le fondement de tous les discours idéologiques développés par l'Occident sur les Noirs. Subversive contestataire et combative, cette prise de parole articule la spécificité du Noir et offre un contrepoids au discours dominant. Senghor théorise notamment sur l'âme noire et fait l'apologie de la femme noire et de la culture noire car comme le dit si bien Césaire « il-est-bon-et-beau-et-légitime-d'être-nègre » (*Cahier* 64). La contribution de Senghor compte aussi la notion de civilisation de l'universel qui appelle à s'enrichir par une meilleure connaissance et acceptation de l'autre dans sa différence. Elle reconnaît la dignité et la valeur de chaque référent culturel.

Des décennies plus tard, la civilisation de l'universel senghorienne fait un émule en la personne de Mabanckou. Chez l'écrivain congolais, l'apologie de l'universel se reflète dans son adhésion à la littérature-monde en langue française et sa pratique intertextuelle. Transfrontalière, l'intertextualité mabanckouienne se libère des contraintes et de certaines obstructions ; elle transcende race, genres littéraires, nationalité, et langues car elle est habitée par une identité rhizome.

Loin de l'idée de racine unique qui étreint la verticalité, l'identité rhizome abolit les hiérarchies et se projette horizontalement à l'infini tout en se connectant à des objets d'essence variées, avec un résultat imprévisible. Il a d'ailleurs confirmé dans notre interview d'avril 2016 que sa famille littéraire est diverse :

> Besides Baldwin, I would also mention Sony Labou Tansi . . . . I also have the same kind of admiration for Gabriel García Márquez, who taught me how it might be possible to write about the Congolese landscape and dictatorship. I have also admired poets like Tchicaya U Tam'si from the Congo and Tati Loutard. In French literature, I like reading Louis-Ferdinand Céline and Albert Camus. Among the Italian writers, I like Giacomo Leopardi. In the United States, I admire Faulkner (*The Sound and the Fury*) and Hemingway (*The Old Man and the Sea*). Even in Asia, I've been reading Yasunari Kawabata and Kenzaburō Ōe, so my literary family is very diverse. I'm not an African writer who is just reading African literature because I don't like only using what I have. I need to seek something new, something that can shake me in order to write something original, which is not only African. I think that the best way to deserve the freedom of writing is to explore new writers, new literature. I still have a lot to read—Arabic literature, Indian literature—so I know that I have a lot to find in order to have a big and diverse family. (Soumaré 65-66)

Ainsi dans un élan qui nous semble purement démocratique, il lie son œuvre à une bibliothèque mondiale de tout horizon et contraint son lecteur à effectuer « une lecture enquête, » « le seul mode d'emploi » susceptible d'en dissiper la complexité (Panaïté 231). Au passage, il met aussi à l'honneur des formes d'expression artistiques non littéraires, telles que la bande dessinée, la musique, et le cinéma. Il incorpore la culture populaire à ses écrits et déconstruit hiérarchies et catégories.

Pourtant Mabanckou rejette certains aspects de la Négritude senghorienne, notamment la notion d'engagement. Né après les indépendances il rejette

l'engagement et ne s'intéresse pas à une vision manichéenne qui oppose Noirs et Blancs. En véritable enfant de la postcolonie, il produit une œuvre post-postcoloniale. Mabanckou se tourne vers l'avenir et refuse de trop s'attarder sur le passé ; il s'abstient d'émettre le sanglot de l'homme noir qui cible le Blanc et se lamente sur le sort d'une Afrique victimisée. Mabanckou se singularise aussi par son langage atypique. Il juxtapose un répertoire formel à un autre plus trivial et familier. Son usage pléthorique de l'argot, le met en porte à faux avec la bienséance de la Négritude. Il y a par ailleurs une recherche délibérée d'innover le langage qui transpire lorsque Mabanckou se libère de certaines normes et conventions de la rhétorique, en se gardant d'inclure des points dans certains de ses écrits, et en ne respectant pas les règles en ce qui concerne les formules interrogatives. Il y rajoute aussi une onomastique savoureuse et humoristique avec des créations uniques à rallonge pour désigner les lieux et les personnes : quartier « Celui-qui boit-de-l'eau-est-un-idiot, » bar « buvez-ceci-est-mon-sang, » Robinette, le type aux pampers etc. Il ne manque pas par ailleurs de créoliser son langage avec la coexistence du français et de locutions en langues congolaises. Il y aussi chez Mabanckou une tendance à la polyphonie car divers personnages prennent la parole à tour de rôle sur le mode du témoignage et s'expriment à la première personne du singulier.

Mabanckou signale l'émergence d'une nouvelle esthétique littéraire en Afrique subsaharienne francophone que l'on ne peut circonscrire dans une logique

purement ethnocentriste, car elle exhibe une identité rhizome. Au cours de notre interview, il a abordé sa conception de l'identité et clarifié sa position à cet égard :

> The way I see it, identity is something you cannot define because it's always changing. Living in France helped me understand what identity is when I am in the United States. In France, French people will consider me African, but when I meet them here in the United States, seeing me speaking French, they are going to say, "Thank God someone is speaking French," and they are going to call me a French guy. But back in France, they will think of me as someone who is speaking French with an accent, an African accent, etc. So identity changes if you move from here to there. At the same time, I think that we need to add other cultures to our culture in order to become globalized without losing your mind. Identity doesn't mean that you have to erase your own mind or erase your own beliefs in order to adopt another one. You have to keep yours but remain open in order to receive what is most helpful in achieving your own goal. In French politics, identity is very complicated because they want everybody to be like white people. I don't want to be just a white man or just a black man. I need to be a kind of mixture in which Congo is part of me, France is part of me, along with my American experience and maybe, tomorrow, my Asian experience. That addition is very important to me. (Soumaré 66)

Il est tout à fait remarquable que Mabanckou considère que l'identité d'un individu n'est pas statique. Elle évolue d'une zone à l'autre en fonction des perceptions d'autrui. En outre, la somme des expériences vécues transforme l'être humain, dans une certaine mesure, elle modifie son identité. Mabanckou insiste sur l'influence que ses pans de vie en Afrique, en France et aux États-Unis ont eu sur son être. Ces changements sont autant de mutations sur son identité, une identité susceptible de continuer à se transformer tout au long de sa vie. Dans une logique presque senghorienne, il fait l'apologie de l'ouverture aux autres. Ce processus n'entraine pas d'aliénations culturelles, car on peut conserver ses valeurs tout en s'enrichissant à l'aune d'autres civilisations. Célérier considère

pour sa part que « Mabanckou revendique la liberté de se situer dans une perspective intellectuelle/créative largement multiculturelle qui détourne le repli culturel et la solidarité raciale exclusive » (98). L'identité rhizome se manifeste dans les romans de Mabanckou, et il est lui-même un individu à identité rhizome.

Notre analyse s'est appesantie sur l'écrivain congolais, mais, d'autres auteurs tels que Kossi Effoui, Sami Tchak, ou Abdourahman Waberi, appartiennent à cette mouvance qui déconstruit la notion d'identité, que ce soit du point de vue littéraire ou culturel. Pour Abdoulaye Imorou, les chercheurs doivent tenir compte de ces mutations et inclure dans leur paradigme une approche globale : « Cette configuration rend la globalisation de la critique africaine non seulement opportune mais également nécessaire. » Dans son article, Imorou ne s'oppose pas aux anciennes méthodologies centrées par exemple sur l'africanité des auteurs ou leur engagement, mais il souhaite une ouverture vers des approches qui prennent en compte la dérive globalisante d'un certain courant de la littérature africaine francophone. Il conclut :

> [U]n certain nombre d'éléments autorisent à penser que nous nous dirigeons vers une critique africaine globale dont il s'agit de préciser les contours. . . . En tant que telle, elle voit dans l'Afrique et sa littérature une région du monde et un discours sur ce dernier et non pas des ailleurs indiscutablement autres. Dans cette optique, la critique africaine globale redéfinit la littérature africaine comprise comme objet d'étude en vue de tenir compte de la manière dont le texte africain s'inscrit dans un réseau de textes qui comprend l'ensemble de la littérature mondiale et des contre-littératures mais aussi les autres types de médias. Enfin, elle accorde une attention particulière aux autres lieux de la critique que sont par exemple le discours sur la littérature tenu par les écrivains et les contributions des blogueurs et du monde associatif. Il est certain que cette critique rencontrera bien des résistances comme cela a été le cas de toutes

> les disciplines engagées dans un processus d'ouverture des pratiques et d'intégration d'objets nouveaux.

En effet, les actes de résistances ne se font pas attendre. Peu après la parution de l'article d'Imorou, Kesteloot use de son droit de réponse sur *Africultures*. Dans sa réaction épidermique qui s'intitule, "A propos de la littérature négro-africaine," elle affirme explicitement réagir à l'article d'Imorou. Elle y reconnaît tout d'abord la richesse de l'article d'Imorou qu'elle a « lu avec beaucoup d'attention » et dont elle a « apprécié la richesse d'informations autant que sa force synthétique. » Puis elle effectue quelques clarifications portant sur sa thèse de troisième cycle consacrée à la Négritude et le contexte dans lequel elle effectua sa recherche. Mais elle annonce son refus d'aller dans le sens d'Imorou et réaffirme la validité de classifier les écrivains en fonction de leur provenance :

> J'espère demeurer ainsi dans un rôle d'observateur plus que de critique, et rendre compte des divers chemins qu'empruntent les écrivains africains d'aujourd'hui, en fonction des déterminations de leurs lieux d'écriture : Afrique, Caraïbes, et sans tenir compte des modes et des médias. ("A propos")

Malgré tout, l'évolution de la recherche semble aller dans le sens d'Imorou ; pour preuve, il mentionne le programme "Mondialisation des Littératures" initié par l'Université de Montpellier. De plus, les actions conjuguées du mouvement de la littérature-monde, fort de ses proéminents auteurs, et du Festival Étonnants Voyageurs s'inscrivent dans la logique des propositions d'Imorou.

Par ailleurs, Mabanckou a obtenu la chaire de création artistique au prestigieux Collège de France en 2016. Il est le tout premier écrivain à bénéficier d'un tel honneur. Pendant plusieurs semaines, il y a donné des cours sur la

littérature francophone africaine. L'intérêt du Collège de France pour Alain Mabanckou témoigne bien du fait que son œuvre dépasse les effets de mode, et marque aussi l'ouverture des instances académiques françaises aux littératures d'expression française non hexagonales. Enfin, le très grand nombre de prix littéraires qu'il a reçu de par le monde, corrobore à notre avis la pérennité de son œuvre et de cette littérature africaine à identité rhizomique. Nous pensons que désormais, deux courants littéraires coexisteront en Afrique francophone. L'un sera traditionaliste et mettra son africanité au centre de son esthétique. L'autre au contraire, tout en émanant d'auteurs d'origine africaine, fondera son assise sur une ouverture sur le monde au-delà du continent noir. Cet élan sera aussi global et des auteurs en provenance d'autres aires linguistiques et culturelles partageront le désir de se projeter au-delà de leur identité racine et revendiqueront leur identité rhizome.

Bibliographie

Adotevi, Stanislas S. K. *Négritude et négrologues*. Paris: Union générale d'éditions, 1972.

Albert, Christiane. *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris: Karthala, 2005.

---. "«*La littérature-monde en français » :* une nouvelle catégorie littéraire ?" Christiane Albert, Abel Kouvouama et Gisèle Prignitz, Eds. Le Statut de l'écrit. Pau: Presses Universitaires de Pau, 2008.

Appiah, Kwame Anthony. *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

Asaah, Augustine. "Calixthe Beyala ou le discours blasphématoire au propre." *Cahiers d'Études Africaines* 46 (2006): 157-168.

Ashcroft, Bill et al. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 2002.

Bâ, Amadou H. *Amkoullel l'enfant peul.* Paris: J'ai lu, 1992.

Ba Konaré, Adame. *Petit précis de remise à niveau sur l'histoire africaine à l'usage du président Sarkozy.* Paris: Découverte, 2008.

Ba, Mamadou K. *Le Roman africain francophone post-colonial: radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*. Paris: Harmattan, 2009.

Badian, Seydou. *La Mort de Chaka: pièce en cinq tableaux*. Paris: Présence Africaine, 1962.

Barthes, Roland. S/Z Essai sur *Sarrasine* d'Honoré de Balzac. Paris: Seuil, 1970.

---. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Seuil, 1973.

---. *Le Bruissement de la langue*: e*ssais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984.

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, et Raphaël Confiant. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 1996.

Beti, Mongo, et Odile Tobner, Eds. *Dictionnaire de la Négritude*. Paris: Harmattan, 1989.

Beyala, Calixthe. *Femme nue, femme noire*. Paris: Albin Michel, 2003.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Bidima, Geoffrey. “Le corps, la cour et l’espace public.” *Politique africaine* 77 (2000): 90-106.

Blé Klain, Arsene. “Lumières de Pointe-Noire d’Alain Mabanckou, du fragmentaire à l’identité rhizome.” Damien Bédé et Moussa Coulibaly, Eds. *L’écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines.* Paris: Harmattan, 2015.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

Bourdieu, Pierre. “Le champ littéraire.” *Actes de la recherche en sciences sociales* 89 (1991): 4-46.

Brezault, Éloïse. *Afrique: Paroles d’écrivains*. Montréal: Mémoire d’encrier, 2010.

Bruckner, Pascal. *Le Sanglot de l’homme blanc*. Paris: Seuil, 1983.

---. *La Tyrannie de la pénitence.* Paris: Grasset, 2006.

Bumatay, Michelle. “La Collaboration à distance : entretien avec Alain Mabanckou.” Paroles Gelées 25.1 (2009). eScholarship, University of California. Consulté le 22 avril 2014.

Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 1999.

Cazenave, Odile. *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*. Dakar: CODESRIA, 2003.

---. *Afrique sur Seine: une nouvelle génération de romanciers africains à Paris.* Paris: Harmattan, 2003.

---. *Parades postcoloniales*. Paris: Karthala, 2007.

---. “The Troubling Popularity of West African Romance Novels.” *Research in African Literatures* 39.4 (2008): 120-32.

---. “Écrire depuis Paris, depuis la France: nouvelles trajectoires, nouveaux croisements de regards.” *Afriques-Europe, regards croisés*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 2009.

---. Célérier, Patricia. *Contemporary Francophone African Writers and the Burden of Commitment*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011.

Chafer, Tony. *The End of Empire in French West Africa*: *France's Successful Decolonization*. Oxford: Berg, 2002.

Célérier, Patricia. "The Disorder of Order: Constructions of Masculinity in the Works of Mongo Beti and Calixthe Beyala." *Romance Notes* 36 (1995): 83-92.

---. "*Le Sanglot de l'homme noir* d'Alain Mabanckou: une nouvelle lecture de l'atlantique noire." *The French Review* 88.4 (2015): 87-100.

Celestin, Roger, et Eliane DalMolin, Eds. "Littérature-Monde: New Wave or New Hype?" *Contemporary French and Francophone Studies* 14.1 (2010).

Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, 1952.

Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine, 1955.

---. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine, 1971.

Cescutti, Tatiana. "Verre Cassé d'Alain Mabanckou : entre oralité et écriture ou la transmission d'une mémoire transculturelle." *Laboratorio critico*. 1.2 (2012): 1-8.

Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Laffont et Jupiter, 1982.

Chevrier, Jacques. "Afrique(s)-sur-Seine: autour de la notion de migritude." *Notre Librairie* 155-56 (2004): 96-102.

Clancy-Smith, Julia, et Frances Gouda. *Domesticating Empire: Race, Gender and Family Life in French and Dutch Colonialism*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1998.

Conklin, Alice. *A Mission to Civilize: The Republican Idea of Empire in France and West Africa, 1895-1930*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

Coquery-Vidrovitch, Catherine. "Nationalité et citoyenneté en Afrique occidentale française: originaires et citoyens dans le Sénégal colonial." *The Journal of African History* 42.2 (2001): 285-305.

Corcoran, Patrick. *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Cornille, Jean-Louis. *Plagiat et créativité: douze enquêtes sur l'auteur et son double*. Amsterdam: Rodopi, 2011.

Coutinho, Ana P. "Leurs Afriques revisitées par la voix exilique des enfants du postcolonial : Alain Mabanckou et Ondjaki." Coutinho, Ana P. Maria F. Outeirinho, et de A. J. Domingues, Eds. *Nos et leurs Afriques : Constructions littéraires des identités africaines cinquante ans après la décolonisation.* Bruxelles: Lang, 2015.

Curran, Andrew S. *The Anatomy of Blackness: Science & Slavery in an Age of Enlightenment*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.

Davidson, Basil. *The Black Man's Burden: Africa and the Curse of the Nation-State*. New York: Three Rivers Press, 1992.

Dehon, Claire. *Le Réalisme africain: le roman francophone en Afrique subsaharienne*. Paris: Harmattan, 2002.

Delas, Daniel, et Christopher Rivers. "French and Francophone: The Challenge of Expanding Horizons." *Yale French Studies* 103 (2003): 43-54.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de minuit, 1980.

Depestre, René. *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980.

Devésa, Jean-Michel. "L'Afrique à l'identité sans passé d'Alain Mabanckou: d'un continent fantôme l'autre." *Afrique Contemporaine : Documents d'Afrique Noire et de Madagascar*. (2012): 93-110.

Diagne, Souleymane B. *Bergson postcolonial: L'élan vital dans la pensée de Léopold Sédar Senghor et de Mohamed Iqbal*. Paris: CNRS, 2011.

Dimier, Véronique. "For a Republic 'Diverse and Indivisible'? France's Experience from the Colonial Past." *Contemporary European History* 13:1 (2004): 45-66.

Diome, Fatou. *La préférence nationale, et autres nouvelles*. Paris: Présence Africaine, 2001.

---. *Le Ventre de l'Atlantique*. Paris: Anne Carrière, 2003.

Diop, Boubacar Boris, et al. *Négrophobie*. Paris: Présence Africaine, 2003.

---. *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris: Philippe Rey, 2007.

Diouf, Abdou. "La francophonie une réalité oubliée." *Le Monde*. 21 mars 2006. http://www.lemonde.fr/idees/article/2007/03/19/la-francophonie-une-realite-oubliee-par-abdou-diouf_884956_3232.html. Consulté le 20 juin 2016.

Donadey, Ann et Adlai H. Murdoch, Eds. *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*. Gainesville: University Press of Florida, 2005.

Dongala, Emmanuel B. *Jazz et vin de palme*. Paris: Le serpent à plumes, 1982.

---. *Johnny chien méchant: Roman*. Paris: Le Serpent à plumes, 2002.

Durand Guiziou, Marie-Claire. "L'effet palimpseste dans *Verre cassé* d'Alain Mabanckou" *Logosphère* 2(2006): 31-48.

Ellis, Bret E. *American Psycho: A Novel*. New York: Vintage Books, 1991.

Fanon, Frantz. *Peau noire: masques blancs*. Paris: Seuil, 1952.

---. *Les Damnés de la terre*. Paris: F. Maspero, 1968.

Fargettas, Julien. "La Révolte des tirailleurs sénégalais de Tiaroye, entre reconstructions mémorielles et histoire." Vingtième Siècle. *Revue d'Histoire* 92 (2006): 117-30.

Forsdick, Charles and Murphy David, Eds. *Postcolonial Thought in the French-Speaking World.* Liverpool: Liverpool University Press, 2009.

García, Márquez G, Claude Durand, et Carmen Durand. *Cent ans de solitude: roman*. Paris: Seuil, 1995.

Glaser, Antoine, et Stephen Smith. *Comment la France a perdu l'Afrique*. Paris: Calmann-Lévy, 2005.

Glissant, Édouard. *L'Intention poétique*. Paris: Seuil, 1969.

---. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.

---. *Introduction à une poétique du divers.* Paris: Gallimard, 1993.

----. *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1997.

---. Patrick Chamoiseau. *L'intraitable beauté du monde*. Paris: Éditions Galaade /Institut du monde, 2009.

Goebel, Walter, and Saskia Schabio. *Locating Postcolonial Narrative Genres*. New York: Routledge, 2013.

Gouvernement Français. Site officiel pour la Diffusion des Textes Législatifs et Réglementaires. Loi du 23 février 2005 portant reconnaissance de la nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés. Paris: Légifrance, 2005. Web. 16 Janvier 2016.

Guibert, Armand. *Léopold Sédar Senghor: l'homme et l'œuvre*. Paris: Présence Africaine, 1962.

Haberer, Monika, et Christoph Vatter. *Le Cyberespace francophone: perspectives culturelles et médiatiques*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2011.

Herbeck, Jason. "User-Friendliness and Virtual Reality: A Hypertextual Reading of Alain Mabanckou's Verre Cassé." *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine* (2011). http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx03.06/286. Consulté le 15 juillet 2016.

Higginson, Pim. "Tortured Bodies, Loved Bodies: Gendering African Popular Fictions." *Research in African Literatures* 39.4 (2008): 133-46.

Hitchkoott, Nikki. *Calixthe Beyala: Performance of Migration*. Liverpool: Liverpool University Press, 2006.

Hugon, Anne. *Histoire des femmes en situation coloniale.* Paris: Khartala, 2004.

Imorou, Abdoulaye. "Vers une critique africaine globale." *Africultures* 12 Avril 2016. http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=13567 Consulté le 13 avril 2016.

Ischinger, Barbara. "Negritude some dissident voices." *Issue* 4.4 (1974): 23-25.

Jones, Hilary. "From Mariage à la Mode to Weddings at Town Hall: Marriage, Colonialism, and Mixed-Race Society in Nineteenth Century Senegal." *The International Journal of African Historical Studies* 38.1 (2005): 27-48.

Jouanny, Robert A. *Senghor: le troisième temps : documents et analyses critiques*. Paris: Harmattan, 2002.

Joubert, Jean-Louis. “Sur le ‘Chaka’ de Senghor.” *Revue d’Histoire Littéraire de la France* 88.2 (1988): 215-224.

Kane, Cheikh H. *L’Aventure ambiguë*. Paris: R. Julliard, 1961.

Katzenellenbogen, Simon. “Femmes et racisme dans les colonies européennes.” *Clio* 9 (1999): 1-15.

Keaton, Trica D, T D. Sharpley-Whiting, et Tyler E. Stovall. *Black France/France Noire: The History and Politics of Blackness*. Durham: Duke University Press, 2012. Internet resource.

Kesteloot, Lylian. *Les Écrivains noirs de langue française: naissance d’une littérature*. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles, 1974.

---. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala-Agence Universitaire de la Francophonie, 2004.

---. Sall, Lamine Amadou. “Un peu de mémoire s’il vous plait.” *Le Monde*. 6 Avril 2007.

---. “Observations sur la nouvelle génération d’écrivains africains.” *Ethiopiques. Revue négro-africaine de littérature et de philosophie* 78 (2007). http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article1539. Consulté le 20 juin 2015.

Kilosho Kabale, Sim. “Verre cassé, un véritable puzzle de l’écriture et de la société africaine.” *Revue Franco Africaine* 6 (2008): 109-130.

Kleppinger, Kathryn. “Relighting Stars and Bazars of Voices: Exchange and Dialogue in Léonora Miano’s Tels des astres éteints and Alain Mabanckou’s Black Bazar.” Dominic Thomas et Nicki Hitchcott, Eds. *Francophone Afropean Literatures*. Liverpool: Liverpool University, 2014. 110-123.

Knox, Katelyn. “Selling (out) on the Black Market: *Black Bazar*’s Literary *Sape*.” *Research in African Literatures* 46.2 (2015): 52-69.

Kom, Ambroise. *La Malédiction francophone: défis culturels et condition postcoloniale en Afrique*. Hamburg: LIT, 2000.

---. *La Littérature africaine à la croisée des chemins*. Yaoundé: Editions CLE, 2004.

Kourouma, Ahmadou. *Les Soleils des indépendances*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

---. *Monnè, Outrages et défis*. Paris: Editions du Seuil, 1990.

Kristeva, Julia. *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse.* Paris: Seuil, 1969.

Labou Tansi, Sony. *La Vie et demie: roman*. Paris: Seuil, 1979.

---. *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez: Roman*. Paris: Seuil, 1985.

Laye, Camara. *L'Enfant noir*. London: Bristol Classical Press, 1994.

Le Bris, Michel et Jean Rouaud. *Pour une Littérature-monde.* Paris: Gallimard, 2007.

Lefeuvre, Daniel. *Pour en Finir avec la repentance coloniale*. Paris: Flammarion, 2006.

Levy-Bruhl, Lucien. *La mentalité primitive*. Paris: Presses Universitaires de France, 1922.

Lionnet, Françoise. "Universalism and Francophonies." *International Journal of Francophone Studies* 12.2-3 (2009): 203-21.

Loum, Daouda. "Métis et métissages : l'éclairage littéraire en miroir." *French Colonial History* 9 (2008): 79-102.

Lüsebrink, Hans-Jürgen. "Les Tirailleurs sénégalais et l'anthropologie coloniale: un litige franco-allemand aux lendemains de la Première Guerre Mondiale." *Éthiopiques* 5 (1998): 116-128.

Mabanckou, Alain. *Les arbres aussi versent des larmes*. Paris: Harmattan, 1997.

---. *Bleu-Blanc-Rouge.* Paris: Présence Africaine, 1998.

---. *Et Dieu seul sait comment je dors.* Paris: Présence Africaine 2001.

---. *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix.* Paris: Serpent à Plumes, 2002.

---. *African psycho*. Paris: Le Serpent à Plumes, 2003.

---. *Verre Cassé*. Paris: Seuil, 2005.

---. *Mémoires de porc-épic*. Paris: Seuil, 2006.

---. "La Francophonie, oui, le Ghetto: non!" *Le Monde.* 19-20 Mars (2006) 14-15.

---. *Lettre à Jimmy à l'occasion du vingtième anniversaire de ta mort*. Paris: Fayard, 2007.

---. "Le chant de l'oiseau migrateur." *Pour une Littérature-monde*. Michel Le Bris et Jean Rouaud, Eds. Paris: Gallimard, 2007. 59-60.

---. *Black Bazar.* Paris: Seuil, 2009.

---. *Six poètes d'Afrique francophone. Paris: Poche,* 2010.

---. "Immigration, *Littérature-Monde,* and Universality : The Strange Fate of the African Writer." Translated by Donald Nicholson Smith. *Yale French Studies* 120 (2011): 75-87.

---. *Tais-toi et meurs.* Paris: Éditions la Branche, 2012.

---. *Le sanglot de l'homme Noir*. Paris: Fayard, 2012.

---. *Lumières de Pointe-Noire*. Paris: Seuil, 2013.

Mann, Gregory. *Native Sons : West African Veterans and France in the Twentieth Century*. Durham: Duke University Press, 2006.

Marx, John. "Postcolonial Literature and the Western Literary Canon." *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Ed. Neil Lazarus. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 83-96.

Mbembé, Achille. "A propos des écritures africaines de soi." *Politique Africaine* 1.77 (2000): 16-43.

McDonald, Christie, et Susan R. Suleiman. *French Global: A New Approach to Literary History*. New York: Columbia University Press, 2010.

Memmi, Albert. *Portrait du colonisateur, Portrait du colonisé*. Paris: Editions Buchet/Chastel, 1957.

Migani, Guia. *La France et l'Afrique subsaharienne, 1957-1963: Histoire d'une décolonisation entre idéaux eurafricains et politique de puissance*. Bruxelles: Peter Lang, 2008.

Miller, Christopher L. *Blank Darkness: Africanist Discourse in French*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

---. *Theories of Africans : Francophone literature and anthropology in Africa.* Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Moatamri, Inès. "« poétique de la relation » Amina Saïd Et Édouard Glissant" *Trans* 4. Presses Sorbonne Nouvelle, 2007. https://trans.revues.org/180. Consulté le 29 septembre 2016.

Moudileno, Lydie. "Le droit d'exister: trafic et nausée postcoloniale." *Cahiers d'Études Africaines* 165 (2002): 83-98.

---. *Parades Postcoloniales: La Fabrication des identités dans le roman congolais*. Paris: Karthala, 2006.

Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

Najjar, Alexandre. "Contre le manifeste « Pour une littérature-monde en français » - Expliquer l'eau par l'eau" *Le Monde*. 15 Mars 2007. http://www.najjar.org/litteratureMondeEnFrancais.asp. Consulté le 22 avril 2016.

Ndiaye, Christiane. *Introduction aux littératures francophones: Afrique, Caraïbe, Maghreb*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2004.

Nganang, Alain Patrice. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine: pour une écriture préemptive*. Paris: Homnisphères, 2007.

Oyono, Ferdinand. *Une Vie de boy*. Paris: Julliard, 1956.

Pages, Alain. *Émile Zola : de* "*J'accuse*" *au Panthéon*. Paris: Editions Lucien Souny, 2008.

Panaïte, Oana. *Des Littératures-monde en français: écritures singulières, poétiques transfrontalières dans la prose contemporaine*. Amsterdam: Rodopi, 2012.

Petroni, Liano. "Senghor, sensuel et plurivalent poète civil, identité, émotion, universalité." *Francofonia* 20 (1991): 21-37.

Porra, Véronique. "De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression contemporaines" *Revue de Littérature Comparée* 314 (2005): 207-225.

---. "Malaise dans la Littérature-monde (en français) : de la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation." *Recherches & Travaux* (2012) : 109-128. http://recherchestravaux.revues.org/index411.html.

Proteau, Laurence. “Entre poétique et politique Aimé Césaire et la Négritude.” *Société Contemporaines* 4.44 (2001): 15-39.

Raharimanana, Jean Luc. *Dernières nouvelles du colonialisme*. Paris: Vent d’Ailleurs, 2003.

---. *Dernières nouvelles de la Françafrique.* Paris: Vents d’Ailleurs, 2003.

Riffaterre, Michael. “La trace de l’intertexte” *La Pensée* 215 (1980): 4-18.

Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Editions de Mínuit, 1963.

Sadji, Abdoulaye. *Nini: mulâtresse du Sénégal*. Paris: Présence Africaine, 1988.

Saïd, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage books, 1979.

Salinger, J D. *The Catcher in the Rye*. Boston: Little, Brown and Co, 1951.

Sarkozy, Nicholas. Allocution à Dakar le 26 juillet 2007. http://www.afrik.com/article12199.html/

Sarr, Awa. “Fraternal oppression and the ‘aesthetics of vulgarity’ in Alain Mabanckou’s Broken glass.” *Unmasking the African Dictator: Essays on Postcolonial African Literature*. Josphat Ndigirigi, Eds. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2014.

Savage, Nadine Dormoy, et Léopold Sédar Senghor. “Entretien Avec Léopold Sédar Senghor.” *The French Review* 47.6 (1974): 1065-1071.

Scott, Joan. “Gender: A Useful Category of Historical Analysis.” *The American Historical Review* 91.5 (1986): 1053-75.

Schüller, Thorsten. “La littérature africaine n’existe pas, ou l’effacement des traces identitaires dans les littératures africaines Sub-sahariennes de langue Française.” *Journée d’études pluridisciplinaires Constructions discursives de l’origine et autres labels identitaires, 19 septembre 2008*. Metz: Centre de recherche “Écritures,” 2008.

---. “Littératures africaines et interconnexions : des anthologies de Jadis aux blogs d’aujourd’hui,” *Le Cyberespace Francophone: Perspectives Culturelles et Médiatiques*. Haberer, Monika et Christoph Vatterer, Eds. Tübingen: Narr Verlag, 2011.

Sembène, Ousmane. *Les Bouts de bois de Dieu: banty mam Yall*. Paris: Le Livre contemporain, 1960.

Senghor, Léopold, S. *Poèmes*. Paris: Seuil, 1964.

---. *Négritude et humanisme*. Paris: Seuil, 1964.

---. *Négritude et Civilisation de l'universel*. Paris: Seuil, 1977.

---. *Liberté: III*. Paris: Éd. du Seuil, 1977.

---. *Ce que je crois: Négritude, francité et Civilisation de l'universel*. Paris: B. Grasset, 1988.

---. *Liberté V: Le Dialogue des cultures*. Paris: Seuil, 1993.

Serghini, Jaouad. "Nouvelles générations d'écrivains maghrébins et subsahariens de langue française: nouveaux rapports à la langue française?" *Synergies* 6 (2010): 121-37.

Sharpley-Whiting, T. Denean. *Negritude Women.* Minneapolis: Minnesota UP, 2002.

Sibeud, Emmanuelle. *Une science impériale pour l'Afrique: la construction des savoirs africanistes en France, 1878-1930*. Paris: EHESS, 2002.

Singou-Basseha, Apollinaire. *Confidences et révélations littéraires: Henri Lopes, Sony Labou Tansi, Matondo Kubu Turé, Alain Mabanckou, Gishlaine Sathoud et Henri Djombo*. Paris: Harmattan, 2012.

Soumaré, Rokiatou. "How to Become Globalized without Losing your Mind: A Conversation with Alain Mabanckou." *World Literature Today*, 90 no. 5 (2016): 64-66.

Spillman, Rob. *Gods and Soldiers: The Penguin Anthology of Contemporary African Writing*. New York: Penguin Books, 2009.

Stoler, Ann Laura. *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*. Berkeley: University of California Press, 2002.

Stovall, Tyler and Georges Van Den Abbeele. *French Civilization and its Discontents*. Lanham: Lexington, 2003.

Tervonen, Taina. "'Le Francais n'est pas mon destin': Entretien avec Boubacar Boris Diop." *Africultures* 4.57 (2003): 109-112. Internet resource.

Theorell, Anita. *Africa Has the Floor*. Stockholm: Nordiska Afrikainstitutet, 2011. Internet resource.

Thibault, Bruno et Catherine Perry. "'Senghor était en avance sur nous': Entretien avec Alain Mabanckou." *Nouvelles Études Francophones* 21.2 (2006): 9-13.

Thomas, Dominic. "New Technologies and the Popular: Alain Mabanckou's Blog." *Research in African Literatures : Official Journal of the African Literature Committee of the African Studies Association of America and the African Literatures Seminar of the Modern Language Association*. 39.4 (2008): 58-71.

---. "Decolonizing France from national literatures to World Literature." *Contemporary French and Francophone Studies 14.1 (2010) : 47-55.*

Toledo, Camille. *Visiter Le Flurkistan, ou, les illusions de la Littérature monde*. Paris: Presses universitaires de France, 2008.

Tonnet-Lacroix, Eliane. *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*. Paris: Harmattan, 2003.

Touré, Paul N. *Trajectoires littéraires et filmiques de la migration en Afrique francophone: de l'assimilation aux imaginaires transnationaux*. Cincinnati, Ohio: University of Cincinnati, 2010. Internet resource.

Towa, Marcien. *Léopold Sédar Senghor, Négritude ou servitude?* Yaoundé: Editions CLE, 1971.

Ukize, Servilien. *La Pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou: le mythe du créateur libre*. Paris: Harmattan , 2015.

Vida, Vendela, Ross Simonini, and Sheila Heti. *Always Apprentices: The Believer Magazine Presents Twenty-Two Conversations between Writers*. San Francisco, CA: Believer Books, 2013.

Waberi Abdourahman A. "Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire." *Notre Librairie* 135 (1998): 8-15.

Walsh, John. "Psycho Killer, 'Qu'est ce que c'est' ?" *Transition* 100 (2008): 152-163.

---."Sarkozy, Mabanckou, and Notes From the Bar." *The French Review* 84.1 (2010): 127-39.

Watin-Augouard, Jean. *Histoire de marques.* Paris: Éditions d'Organisation, 2001.

Wilder, Gary. *The French Imperial Nation-State: Negritude and Colonial Humanism between the Two World Wars*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.