



HAL
open science

Contes et comptoirs. Le bar, un lieu de littérature pour les diasporas noires

Anthony Mangeon

► **To cite this version:**

Anthony Mangeon. Contes et comptoirs. Le bar, un lieu de littérature pour les diasporas noires. Maciej Foricki Agnieszka Jakuboszczak Maciej Serwanski Patrick Werly. Cultures en transit dans l'espace urbain : coexistence, hybridation, métissage, Instytut Historii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, pp.53-61, 2017. hal-03108124

HAL Id: hal-03108124

<https://hal.science/hal-03108124>

Submitted on 25 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Contes et comptoirs.
Le bar, un lieu de littérature pour les diasporas noires.**

Dans leurs développements et dans leurs poétiques, les littératures noires américaines, antillaises et africaines sont étroitement liées à l'espace urbain et à l'un de ses hauts lieux de sociabilité : la taverne où l'on peut danser, boire et manger, et qui va ici du cabaret américain au maquis africain en passant par le bar parisien ou marseillais. Pour montrer comment ces littératures sont, du XX^e au XXI^e siècle, devenues les sites privilégiés de cultures en transit dans les espaces urbains, je voudrais d'abord en dresser une brève histoire, pour étudier ensuite les métamorphoses singulières de la ville africaine, de l'ère coloniale au contexte postcolonial, puis les incidences de cette histoire et de ces mutations sur les poétiques mêmes du récit africain extrême-contemporain. Je m'attacherai notamment à montrer comment les expériences migratoires et les formes d'expression populaires ont, en contexte urbain, généré des formes singulières de narration, faisant du bar africain un lieu de littérature à part entière, puisqu'il est tout à la fois motif et matrice de nouvelles écritures.

Brève histoire des littératures noires

Les littératures noires sont désormais connues comme l'expression d'une conscience tout à la fois panafricaine et diasporique, la manifestation contradictoire d'une fierté « raciale » et d'un nouveau cosmopolitisme, et l'expérimentation paradoxale de poétiques certes nouvelles mais aussi très largement partagées, voire dans une certaine mesure reprises de mouvements antérieurs comme le baroque. Mais ce n'est que dans l'entre-

deux-guerres qu'elles se sont imposées comme telles, et leur émergence fut alors très largement liée aux phénomènes nouveaux des expansions urbaines et des migrations tous azimuts. On peut en effet dater du mouvement « New Negro » dit encore « Harlem Renaissance » l'apparition d'une littérature noire revendiquée comme telle. Dans les faits, le Nègre-Nouveau s'élança tout autant de la capitale étatsunienne, Washington D.C., que d'un quartier de New York devenu, par la force des choses ou plus exactement par le hasard de spéculations immobilières, la capitale culturelle du monde noir. Lisons en effet comment l'un de ses pères spirituels, le philosophe Alain Locke, présente l'importance de Harlem dans son introduction au numéro spécial du *Survey Graphic*, en mars 1925, puis dans l'anthologie qui lui fait suite quelques mois plus tard :

« Here in Manhattan is not merely the largest Negro community in the world, but the first concentration in history of so many diverse elements of Negro life. It has attracted the African, the West Indian, the Negro American ; has brought together the Negro of the North and the Negro of the South ; the man from the city and the man from the town and village ; the peasant, the student, the business man, the professional man, artist, poet, musician, adventurer and worker, preacher and criminal, exploiter and social outcast. Each group has come with its own separate motives and for its own special ends, but their greatest experience has been the finding of one another. Proscription and prejudice have thrown these dissimilar elements into a common area of contact and interaction. Within this area, race sympathy and unity have determined a further fusing of sentiment and experience. So what began in terms of segregation becomes more and more, as its elements mix and react, the laboratory of great race-welding. [...] In Harlem, Negro life is seizing upon its first chances for group expression and self-determination. It is — or at least promises to be — a race capital » (“Harlem”, in “Harlem, Mecca of the New Negro”, *The Survey Graphic*, mars 1925, p.630 ; “Enter the New Negro”, *The New Negro*, Albert & Charles Boni, 1925, p.6-7).

Si Harlem s'avéra le point de convergence de migrations diverses, depuis le Sud des États-Unis, les Antilles ou l'Afrique, et par là même le creuset où

se forgeait une culture nouvelle, née de l'hybridation de toutes celles qui s'y trouvaient en transit, cette nouvelle culture et ces rencontres insolites s'incarnèrent aussi dans un espace urbain singulier, le cabaret, un des rares lieux publics où, à cette époque de ségrégation raciale, noirs et blancs pouvaient se mêler et se fréquenter.

« Another Harlem is savored by the few – a Harlem of racy music and racier dancing, of cabarets famous or notorious according to their kind, of amusement in which abandon and sophistication are cheek by jowl – a Harlem which draws the connoisseur in diversion as well as the indiscriminating sightseer. This Harlem is the fertile source of the “shufflin” and “rollin” and “runnin’ wild” revues that establish themselves season after season in “downtown” theaters. It is part of the exotic fringe of the metropolis » (“Harlem”, in “Harlem, Mecca of the New Negro”, *The Survey Graphic*, mars 1925, p.629).

La Renaissance de Harlem voit alors se multiplier les expérimentations littéraires, inspirées du blues et du jazz, tant du côté des écrivains noirs (Langston Hughes, Sterling Brown, Rudolph Fisher, Zora Neale Hurston...) que des écrivains blancs (Sherwood Anderson, Vachel Lindsay, Clement Wood, Nancy Cunard...); et tandis que la musique noire devient le modèle de nouveaux phrasés poétiques, ou de nouvelles constructions narratives, polyphoniques et itératives, le cabaret devient parallèlement un nouveau lieu de littérature : il inspire en effet tout autant un Carl van Vechten (*Nigger Heaven*, 1926) qu'un Claude McKay (*Home to Harlem*, 1928), lequel sera par ailleurs le premier romancier à consacrer un récit à la diaspora noire de Marseille avec son fameux *Banjo*, paru en 1929, et traduit dès 1932 en français par Louis Guilloux. Dans ce roman dont le sous-titre est révélateur – *a story without a plot*, une histoire sans intrigue ! – l'écrivain jamaïcain raconte les tribulations et la vie quotidienne d'une bande de joyeux vagabonds noirs sur les docks de la cité phocéenne et dans le

quartier populaire de La Fosse, dont l'épicentre est un « bar africain » fréquenté par des migrants de tous.

« Un Sénégalais émigré aux Etats-Unis en était revenu, au bout de quelques années, avec quelques milliers de dollars. Il avait acheté un café sur le quai. C'était un grand café, le premier dont un Noir soit devenu le propriétaire dans la ville.

Le petit groupe de Sénégalais élégamment vêtus qui se tenaient au bar montraient un orgueil courtois, et tous les gars en bleu venus des docks et des bateaux manifestaient bruyamment leur joie de pouvoir se divertir dans un endroit aussi spacieux.

Il y avait là des Noirs de toutes les nuances de peau. Les mulâtres eux-mêmes avaient daigné descendre de leur piédestal pour se mêler à cette foule. [...] Un magicien les avait tous rassemblés pour "secouer ça" et lamper du vin rouge, du vin blanc, du vin doux. Et aussi les Noirs d'Afrique occidentale anglaise, les Noirs du Portugal et d'Amérique, tous ceux que leur dérive avait amenés dans ce port où passe le monde entier. [...] On jouait de la musique dans ce bar et Banjo en avait profité. [...] *Shake that thing* était la version de *Jelly-Roll Blues* dont Banjo raffolait et qu'il jouait sans cesse. Et les Sénégalais adoraient danser sur cet air » (*Banjo* [1929], nouvelle traduction de l'anglais par Michel Fabre, Marseille, André Dimanche Éditeur, 2007, p.48).

McKay inaugure ainsi une série de motifs ainsi qu'un dispositif narratif qui feront bientôt florès dans les littératures noires et chez les auteurs français qui, dans une certaine mesure (je pense notamment à Jean-Paul Sartre et Boris Vian), les lisent et s'en inspirent. Du côté des motifs, on trouve évidemment le bar africain et sa clientèle diasporique, parmi laquelle on peut compter au moins un écrivain noir, en l'occurrence ici un intellectuel haïtien, le personnage de Ray, déjà présent dans *Home to Harlem* ; on trouve ensuite l'importance des musiques noires, dont plusieurs succès sont interprétés dans le roman ; on trouve enfin la mise en scène de passionnants dialogues sur la diversité des conditions noires, ou sur les difficultés des contacts interculturels et des relations interraciales, à

l'échelle globale¹. Sur le plan narratif, le récit se distingue par sa prédilection pour une écriture oralisée et assez décousue, qui fait la part belle aux parlers populaires et qui avance par spirales, suivant une intrigue souvent policière mais sans véritable linéarité. Toutes ces innovations thématiques et narratives connaîtront par la suite une grande postérité : du côté francophone, on peut compter les romans noirs de Boris Vian (*J'irai cracher sur vos tombes*, 1946 ; *Les morts ont tous la même peau*, 1947), certains récits de Patrick Chamoiseau (*Solibo Magnifique*, 1989 ; *Hypérion Victimaire*, 2013) ou d'Alain Mabanckou (*Bleu Blanc Rouge*, 1998 ; *Back Bazar*, 2009), mais surtout Ousmane Sembene, dont le premier roman, *Le Docker noir*, publié en 1956, raconte à son tour les boires et déboires de la communauté noire à Marseille, et notamment les mésaventures d'un jeune Sénégalais, Diaw Falla, docker de profession mais surtout écrivain de vocation. Lisons comment le narrateur du *Docker noir* décrit alors le cadre de son « récit », un « petit Harlem marseillais », qui fait évidemment écho à celui d'Alain Locke :

« De tous les côtés affluaient des hommes de couleur, poussés par les vicissitudes de la vie et de la navigation... Unis par un esprit de communauté, de solidarité, ils formèrent ce village. [...] Dans cette Afrique méridionale de la France, toutes les origines, tous les groupes ethniques sont représentés. Gardant avec lui les coutumes de sa terre natale, chaque territoire a son propre canton : les bars » (*Le Docker noir*, [1956], Paris, Présence Africaine, 2008, p.78).

Si Marseille « porte de l'Afrique » s'impose ainsi comme le nouveau creuset des cultures noires en transit, la littérature africaine francophone s'attache aussi, à la même époque, à restituer un phénomène nouveau : l'expansion urbaine et le développement de mégapoles sur le continent noir lui-même.

¹ Voir notamment p.197-201,

Les métamorphoses de la ville africaine

Si de 1800 à nos jours, la population citadine est passée, à l'échelle mondiale, de 3 à plus de 50%, l'urbanisation la plus rapide a eu lieu en Afrique, selon le journal *The Economist*², et dans ce développement des villes africaines, on peut distinguer deux temps.

À l'ère coloniale, tout d'abord, l'expansion urbaine se fit essentiellement à l'initiative des colons européens, « dans la longée d'une histoire écrite à force de routes et de ports, de développement et de civilisation, de mise en valeur des terres et de mise au pas des hommes³ ». Toutes les villes africaines s'organisent alors, à quelques exceptions près, comme des villes coloniales où l'opposition entre « ville haute », ou quartiers européens, et « ville basse », ou quartiers indigènes, procède autant d'une division inégalitaire du travail que d'une stricte hiérarchie sociale, économique, politique et culturelle⁴. Tout cela se voit documenté dans la littérature africaine de l'époque, et très bien étudié depuis par Roger Chemain dans sa monographie sur *La ville dans le roman africain* (1981).

Mais il faut noter qu'après les indépendances, s'opère une nouvelle métamorphose : c'est en effet le développement exponentiel des habitats précaires. « Avec 70% de la population sub-saharienne vivant dans des bidonvilles⁵ », la réalité africaine devient autant celle de la misère galopante que de la migration permanente, des brousses ou des villages vers les villes, des villes vers d'autres villes, de l'Ouest au Sud, du Sud à l'Ouest et du Sud

² Cité par l'écrivain camerounais Patrice Nganang : « La poétique du mapan. Thèses sur l'écriture africaine à l'heure de la globalisation », in Georice Madébé, Sylvère Mbondobari, Steeve Renombo (dir.) : *Les Chemins de la critique africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.255.

³ Patrice Nganang : « La poétique du mapan. Thèses sur l'écriture africaine à l'heure de la globalisation », in Georice Madébé, Sylvère Mbondobari, Steeve Renombo (dir.) : *Les Chemins de la critique africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.252.

⁴ Georges Balandier : *Sociologie des Brazzavilles noires*, Paris, PUF, 1955, 275 p.

⁵ Patrice Nganang : « La poétique du mapan », art.cit., p.255.

au Nord ; et bientôt, avec les tragédies chroniques des guerres et de diverses épidémies, des villes vers les camps : ceux des réfugiés en Afrique, ceux des clandestins aux portes de l'Europe... La littérature africaine postcoloniale prend progressivement acte de ces mutations, et de plus en plus de romans s'ancrent dans les sous-quartiers populaires de ces nouvelles mégapoles tentaculaires que constituent, sur les côtes africaines, les villes d'Abidjan en Côte d'Ivoire, de Douala au Cameroun, de Libreville au Gabon, de Lomé au Togo et de Pointe-Noire au Congo, pour ne parler que de la seule Afrique francophone. Parmi les romans consacrés aux tableaux de ces villes respectives, de leurs sous-quartiers et de leurs populations bigarrées, on retiendra ceux de Tierno Monenembo (*Un attiéké pour Elgass*, 1993), de Patrice Nganang (*Temps de chien*, 2001), d'Hubert Freddy Ndong Mbeng (*Les Matitis*, 1992), d'Edem Awumey (*Port-Mélo*, 2006) et d'Alain Mabanckou (*Verre cassé*, 2005). D'autres romans choisissent d'opérer sur un mode plus métaphorique, sans s'appuyer sur un référentiel géographique précis : c'est le cas pour *La Polka* de Kossi Efoui (1998) ou pour *Cola-Cola Jazz* de Kangni Alem (2002). Mais dans tous les cas, on retrouve bien les mêmes thématiques : errances de personnages déracinés dans des villes sans limites, rencontres aussi fécondes que tumultueuses au sein de communautés éphémères, avec au cœur de ces récits comme au centre des réseaux migratoires dont ils esquissent les contours, un lieu de prédilection, tout à la fois repère dans cette géographie de l'informe, et repaire pour tous ces migrants sans semelles : le maquis africain, tour à tour débit de boisson, dancing et bordel, avec ses soulards et ses entraîneuses, ses musiciens et ses danseuses, ses conteurs et ses bonimenteurs ... À titre d'illustrations, je reprendrai mes quelques exemples.

Un attiéké pour Elgass (1993) et *La Polka* (1998) sont deux romans construits autour des tribulations de leur narrateur et de ses compagnons d'infortune. On suit ainsi, dans le premier, les personnages de Badio et de Habib de bus en bus et de bar en bar, jusqu'à leur destination finale, le maquis de tante Akissi : c'est là que se trouvera enfin résolu, le temps d'une nuit de boisson et de confrontation au jeu de l'awélé, le mystère qui entoure, d'une part, la mort d'Elgass et la disparition de son *sassa*, un fétiche ancestral d'une inestimable valeur (triste histoire qui avait elle-même « commencé au Bracodi Bar », et qui sert de filigrane à tout le roman) et, d'autre part, le coup de théâtre qui provoquera le suicide d'Idjatou, sœur cadette d'Elgass, jadis venue elle-même de Guinée pour retrouver l'amulette de son frère disparu, et dont on s'apprêtait à célébrer le départ envié pour l'Europe, après plusieurs années de déshérence et probablement de prostitution dans cet enfer de « Bidjan-là-même »... Pareillement, tout le récit de *La Polka* se déploie entre deux pôles : d'un côté « le bar-pays chez G.W. », centre névralgique d'un village de brousse où avait grandi « Nahéma do Nascimento dite la Polka », danseuse hors pair de rumba congolaise et d'une « danse inconnue de tous sauf des érudits qui savent que la biguine est sa cousine germaine » (p.41) et à laquelle l'héroïne doit évidemment son surnom ; et de l'autre « le bar M », véritable « épice de Saint-Dallas », sous-quartier populaire de Port-Ségur-en-Golfe-de-Guinée, et des « agitations » d'un trio d'ami dont le narrateur retrace les nuits de fête et d'insouciance, avant le déclenchement d'une guerre qui pousse désormais les populations civiles à l'exode puis au refuge dans des camps. Lisons la présentation de ce bar et de sa clientèle :

« Et d'un battement des mains il inaugure le Bar M, l'épice de St-Dallas, le lieu où la ville naît au petit matin pour s'embraser avec le soleil, le lieu d'où partent les nouvelles du jour, babils de garçons cireurs qui s'en vont de leur démarche pantelante jeter quelques mots à l'adresse du premier client que ses chaussures brillantes porteront jusqu'au cercle des

joueurs de carte. Le lieu d'où partent les pistes ramifiées que ces nouvelles empruntent, le point nodal d'un réseau où elles se recourent pour se ramifier à nouveau. Il y a la piste de la revendeuse d'arachides dont le bégaiement ne l'empêche pas de cracher dix mots à la seconde, trouvant même le temps d'un soupir avant que la seconde suivante la rattrape. Il y a la piste des braves ivrognes sans le sou dont le chef, Johnny Walker, ancien syndicaliste du temps de la locomotive à vapeur, s'obstine à parler un français langue étrangère tout en infinitifs. Elles courent sur d'autres pistes, les nouvelles, portées par la langue piquante de la détaillante de gitanes maïs... Elles sont attrapées au vol par une langue charnue, charmeuse et fourchue qui double chaque phrase pour mieux la savourer. Il y a enfin la piste de celles qu'on nomme les trotteuses, elles qui connaissent par cœur chaque centimètre carré des trottoirs de St-Dallas, qui savent à quel endroit précis le clap-clap du talon haut fait vibrer les cuisses à l'approche du client. Elles s'appellent putes-coupe-gorge l'après-midi dans les ruelles de St-Dallas entre la lagune et la mer, et le soir venu s'en vont en taxi faire grand jeu, faire putes-grand-chemin dans Ville-Haute devant les vitrines enguirlandées. Au passage, elles s'arrêtent au Bar M, ramenant à leur point de départ toutes les nouvelles de la journée. Là se retrouvent les Chroniqueurs de St-Dallas [...]»⁶.

On l'aura compris : « St Dallas n'est pas ville à visiter, mais à raconter », et elle a pour cela « son narrateur au débit sinueux, rompu à l'art de l'escamotage, [...] qui porte au merveilleux l'art de brouiller les pistes⁷ ». Faire la chronique d'un bar et de ses clients c'est donc tout aussi bien colporter des rumeurs que rapporter des légendes, lesquelles se trouvent en outre mêlées aux nouvelles d'une guerre qui se déclare aux frontières et finira bientôt par bouleverser tout l'espace urbain. Le roman de Tierno Monenembo, *Un Attiéké pour Elgass* résonne tout autant de ces « rumeurs mal accréditées, des bruits de maquis⁸ » qui se font « plus rapides que la houle, plus agaçantes que les orages⁹ » et qui suffisent souvent à renvoyer

⁶ *La Polka*, Paris, Seuil, 1998, p.22.

⁷ *Ibid.*, p.19.

⁸ Paris, Seuil, 1993, p.122.

⁹ *Ibid.*, p.49.

aux quatre vents du monde les existences si précaires de tous ces migrants et exilés qui peuplent les sous-quartiers d'Abidjan :

« Ici la rumeur tient lieu d'existence, le reste est affaire de combines et de topos. [...] Il en est ainsi sous le chaud soleil d'Afrique : le rire et la fête tant que l'opinion vous accepte, mais, pour peu que la rumeur s'en mêle, vous voilà déchu et en quarantaine : un panier de permissions pour un autre d'interdits !¹⁰ »

Autres récits apparentés, et tous deux voués à la chronique des maquis africains et de leurs habitués hauts en couleur : *Temps de chien*, du camerounais Patrice Nganang, et *Verre cassé* du congolais Alain Mabanckou. Le premier est situé à Madagascar, un sous-quartier populaire de New Bell, dans la capitale du Cameroun, Douala, et il est centré sur un bar nommé *Le Client est roi* ; quant au second il s'écrit dans le quartier Trois-Cents à Pointe Noire, où la gargote *Le crédit a voyagé* fut précisément fondée par imitation d'un bar de New Bell, ouvert lui aussi sept jours sur sept et vingt-quatre heures sur vingt-quatre – aveu à peine déguisé de la source d'inspiration que constitua, pour Mabanckou, le roman de Nganang... À noter qu'un bar concurrent au *Client est roi* s'appelle en effet *Le crédit est mort* dans *Temps de Chien*. Dans ce roman comme dans *Verre Cassé*, on trouve également une figure d'écrivain public qui s'improvise scripteur de paroles pour les habitués du bar, dont certains sont en réalité de véritables conteurs et maîtres absolus du *kongossa*, cette façon camerounaise et gabonaise de désigner la rumeur ou le bouche-à-oreille :

« Oui, Panthère parlait comme si on l'avait attaché. Il parlait jusqu'à ce que de la mousse blanche s'accumule aux coins de sa bouche. Ses histoires étaient toujours incroyables, il s'efforçait toutes les fois à imposer leur véracité au quartier. Le plus souvent, pour couper court avec les polémiques qu'il causait toujours, il disait avoir vu *la chose* "de ses propres yeux". Et ceci devait être un garant de vérité. Or la vérité de la Panthère était aussi fluctuante que l'imagination de la rumeur. Car à vrai dire, si

¹⁰ *Ibid.*, p.42 et p.143.

Madagascar était le lit de la rumeur, le bar de mon maître en était la berge, la Panthère en contrôlait le cours, en cimentait les ondulations. Même les fonctionnaires de l'étalage de Mama Mado n'étaient que des bleus devant sa trop large bouche. D'ailleurs Nzui Manto ne recherchait pas leur compagnie. Il racontait ses mille histoires de préférence devant *Le Client est roi*¹¹ ».

On pourrait évidemment passer en revue bien d'autres romans consacrés, en Afrique, à ce motif du bar comme plateforme de cultures et de rumeurs en transit. Mais dans l'ensemble, on y retrouverait aussi les deux grandes lignes des nouvelles poétiques qui s'y déploient, et que je vais à présent dégager.

Mutations du récit

Dans un essai consacré aux romans marseillais de Claude McKay – le fameux *Banjo*, précédemment cité, et *Romance in Marseille*, une fiction encore inédite mais à paraître en décembre 2015 – le critique et universitaire anglais Richard Bradbury souligne que ces deux récits consacrés à des gens « expulsés de leur environnement et projetés dans d'autres mondes », et qui finissent par les abandonner à leur tour pour rester en quelque sorte inachevés, entrent d'autant plus « en résonance avec le XXI^e siècle » qu'un de leurs thèmes centraux, « la mobilité du travail et les chocs de culture provoqués par ces migrations, est devenu un inépuisable sujet de discussion en Europe occidentale », comme en témoigne notre colloque lui-même¹². Je voudrais donc creuser cette idée que les écritures du XXI^e siècle trouvent en partie leurs sources dans ces romans consacrés à des migrants en transit et centrés notamment sur les ports et les bars comme autant de comptoirs – si l'on m'autorise la syllepse de sens, de l'enclave à vocation commerciale (ou *trading post* en anglais) au

¹¹ Patrice Nganang : *Temps de chien* [2001], Paris, Le Serpent à Plumes, coll. Motifs, 2003, p.113.

¹² Richard Bradbury : « Claude McKay et *Romance in Marseilles* : un poète et un roman du XXI^e siècle », in Anthony Mangeon (dir.) : *Harlem Heritage*, Paris, Riveneuve éditions, 2008, p.193-194.

zinc d'un débit de boisson – où s'écrivent les contes philosophiques des noirs amis de la littérature.

Une des premières conséquences de ces errances qui ne mènent nulle part, à l'instar de ces sentes forestières (*Holzwege*) dont parlait Heidegger, c'est que le récit perd lui-même toute linéarité, et qu'il procède plutôt par bifurcations et ou par spirales successives, ponctuées simplement de questions, de formules récurrentes ou parfois de véritables ritournelles.

« Il n'y a plus à attendre à ce point de rencontre n°15. La Ma Para l'a compris qui s'est déjà mise en marche, et je lui ai emboîté le pas. Et tous ceux qui n'ont plus à attendre nous ont suivi par ce réflexe acquis depuis peu de se mouvoir en groupe, de poser ses pas dans d'autres pas sur des routes qui ont perdu sens. Elle s'est mise à parler, répétant la même question rythmée par le clap-clap de ses chaussures rouge et violet à talons hauts¹³ ».

Ce mode itératif, aléatoire et contingent du récit, qui correspond en quelque sorte aux « écritures de la migration », s'est trouvé récemment théorisé par l'écrivain Patrice Nganang comme une « poétique du mapan ».

« Qu'est-ce que le mapan ? C'est une piste de sous-quartier. Quant au sous-quartier, c'est un espace dans la topographie de nos existences citadines, quand celles-ci étaient encore ceinturées en concentriques superpositions, tracées qu'elles étaient jusque-là dans l'imagination coloniale du marqueur de terre qui inventa quartier et sous-quartier, préfet et sous-préfet, citoyen et indigène, évolué et évoluant, qui donc, dans un même geste binaire, jacobinisa nos existences, et nous exclut de l'humanité. Mais finalement les sous-quartiers de nos cités perdues, c'est aussi l'incontrôlée explosion autant que le sinueux tracé de formes dans l'infinie étendue d'existences bancales, en un mot, c'est la lente mais réfléchie déjacobination de fait de nos vies et de notre histoire suspendue : son appropriation donc. Cette appropriation n'est possible que par une bifurcation dans le mapan. Voilà pourquoi *le mapan est fondateur d'une poétique : la poétique d'une nouvelle littérature africaine*. C'est qu'il est une

¹³ *La Polka, op.cit.*, p.49.

ligne d'esquive, le mapan, un tracé de fuite, une bifurcation et une descente dans l'insoupçonnable dimension de notre existence folle¹⁴ ».

Le second effet majeur de cette collusion entre le récit, la rumeur et l'errance concerne l'acte narratif lui-même. Ce dernier s'offre souvent au lecteur sur le mode d'un *kongossa*, c'est-à-dire d'un bouche-à-oreille qui fait fond sur la richesse et la diversité des parlers populaires : c'est ce que le critique suisse Jérôme Meizoz a quant à lui appelé, dans un autre contexte – puisqu'il étudiait en réalité le roman francophone européen des années 1919-1939 – le « roman parlant ».

« Par récit oralisé, on désignera ici les romans qui donnent à entendre l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit. De tels romans tentent de simuler, à l'aide de procédés qui restent à décrire, un bouche-à-oreille familier et spontané. Ils font appel au leurre de la proximité, parfois de la connivence avec le lecteur et s'appuient sur la fictive mise en présence de deux interlocuteurs. Marqués par des traits typiques de l'oral, ils peuvent mettre en scène également des traits du français ordinaire et/ou non conventionnel¹⁵ ».

Évidemment, de même qu'il n'y a pas un seul français d'Afrique, mais de nombreux usages idiomatiques et autant de particularités lexicales dans les divers pays francophones, il n'y a pas de mode unique pour le récit oralisé africain : celui du togolais Kossi Efoui ne sera pas celui du guinéen Tierno Monenembo, celui du congolais Alain Mabanckou n'est pas celui du camerounais Patrice Nganang, la gabonaise Sandrine Bessora (*Cueillez-moi jolis messieurs...*, 2007) diffère de la sénégalaise Ken Bugul (*Rue Félix Faure*, 2005) ... Mais il n'empêche : cette poétique du mapan et cette pratique renouvelée du roman parlant constituent très certainement « la matrice de

¹⁴ « La poétique du mapan. Thèses sur l'écriture africaine à l'heure de la globalisation », in Georice Madébé, Sylvère Mbondobari, Steeve Renombo (dir.) : *Les Chemins de la critique africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.251.

¹⁵ Jérôme Meizoz : *L'âge du roman parlant (1919-1939), écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001, p. 35.

la littérature africaine à l'heure de la globalisation¹⁶ ». En guise d'ultime preuve, je voudrais évoquer le premier roman du congolais Fiston Mwanza Mujila, *Tram 83*, tout récemment paru en août 2014. Cette fiction se déroule en effet dans un bar-bordel du Congo, fréquenté par diverses catégories de migrants. On y retrouve par ailleurs tous les motifs que j'ai précédemment relevés : ses soulards et ses entraîneuses, ses conteurs et ses bonimenteurs, et jusqu'à la présence d'un écrivain en herbe. On y retrouve aussi une poétique du récit oralisé et de l'écriture à coulisses, qui procède parfois par longues laisses d'énumérations, suivant un phrasé supposément jazz ou emprunté à la rumba congolaise. Bref, *Tram 83* est un premier roman inscrit dans le droit fil de ces contes de comptoirs qui se diffusent aujourd'hui en Afrique et dans la littérature-monde en français. Alors je ne dirai pas à son propos, et pour conclure, C.Q.F.D., mais tout simplement *sic transit...* en vous laissant achever la formule et en vous restituant ainsi la parole.

¹⁶ Patrice Nganang, art.cit., p.251.