



HAL
open science

Des lions comme des danseuses d'Arno Bertina : lieux et contraintes de la double commande

Nadia Hebaz

► **To cite this version:**

Nadia Hebaz. Des lions comme des danseuses d'Arno Bertina : lieux et contraintes de la double commande. CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature , 2020, 29, 10.4000/contextes.9843 . hal-03163182

HAL Id: hal-03163182

<https://hal.science/hal-03163182>

Submitted on 9 Mar 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.

Des lions comme des danseuses d'Arno Bertina : lieux et contraintes de la double commande

Nadia Hebaz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/contextes/9843>

DOI : [10.4000/contextes.9843](https://doi.org/10.4000/contextes.9843)

ISSN : 1783-094X

Éditeur

Groupe de contact F.N.R.S. COntEXTES

Ce document vous est offert par Université Clermont Auvergne



Référence électronique

Nadia Hebaz, « *Des lions comme des danseuses d'Arno Bertina : lieux et contraintes de la double commande* », *COntEXTES* [En ligne], 29 | 2020, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 09 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/9843> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.9843>

Ce document a été généré automatiquement le 9 mars 2021.



COntEXTES est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Des lions comme des danseuses d'Arno Bertina : lieux et contraintes de la double commande

Nadia Hebaz

Introduction

- ¹ Le 28 novembre 2017, à Ouagadougou, lors de sa première tournée africaine, le président français Emmanuel Macron annonçait sa volonté de renouveler les relations entre la France et ses anciennes colonies, en particulier dans le domaine de la culture : « Je veux que d'ici cinq ans, les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique¹ ». Un an plus tard, en novembre 2018, était publié et mis en ligne le volumineux rapport commandé à l'historienne de l'art française Bénédicte Savoy et à l'économiste et écrivain sénégalais Felwine Sarr. Ils y recensent les formes de spoliation d'œuvres d'art mises en place pendant la colonisation et planifient l'organisation de leur restitution à leurs pays d'origine. Dans leur première partie, les auteurs illustrent l'actualité de leur sujet par la fréquence de son traitement littéraire et cinématographique, et citent en exemple *Des lions comme des danseuses*² : « l'astucieuse fable tissée par Arno Bertina autour de la réclamation fictive d'un chef-d'œuvre bamiléké au musée du quai Branly³ ».
- ² Issu d'une résidence d'écrivain au Cameroun, à la fondation Gacha, le texte est publié en 2015 puis réédité en 2019. Si les écrits d'Arno Bertina ont fait l'objet de plusieurs études universitaires, *Des lions comme des danseuses* demeure le parent pauvre de cette recherche, comme en témoigne la bibliographie du dernier ouvrage collectif consacré à l'écrivain⁴ : seuls quatre articles de presse généraliste lui sont consacrés, dont deux relatifs à la seule traduction allemande⁵. Ce récit bref et dense, issu d'une double commande, africaine et européenne, mérite pourtant qu'on s'y attarde. La question des lieux y est centrale. Elle appelle une interrogation, dans une perspective de géographie de la littérature et dans le sillage des travaux de Julien Knebusch, sur l'articulation

entre « une situation d'écriture », « une image du monde » et « des formes de l'écriture⁶ ». Mon analyse du texte sera située : je suis citoyenne d'un ancien protectorat français, et une partie du patrimoine culturel de mon pays se trouve dans les musées européens⁷. J'interrogerai la façon dont la situation de double commande contraint le discours sur les deux continents d'Arno Bertina, écrivain du Nord, de passage dans un pays du Sud. Je présenterai le contexte général de l'œuvre ; j'analyserai ensuite la commande camerounaise ; enfin j'aborderai la commande française, en partant de la question du genre littéraire.

La double commande : une pratique singulière

Cadre général

- 3 *Des lions comme des danseuses* est le fruit d'une double commande, l'une européenne, l'autre africaine. La maison d'édition lilloise La Contre Allée et la Maison Européenne des Sciences de l'Homme et de la Société sont les commanditaires européens ; la fondation Gacha, ONG camerounaise et l'Institut français du Cameroun, sont les commanditaires en Afrique.
- 4 Établissement public de recherche placé sous la tutelle du CNRS et des établissements d'enseignement supérieur et de recherche de la région Hauts-de-France, la MESHS est partenaire de la Contre Allée, « maison d'édition indépendante qui se conçoit comme un espace de ressources et de recherches⁸ ». Ce partenariat est à l'origine de la collection « Fictions d'Europe », espace d'une réflexion sur le « devenir de l'Europe⁹ » et sur « les fondations et refondations européennes¹⁰ », comme l'indique, dans la note de présentation, Martine Benoît, la directrice de la MESHS¹¹. La collection a été initiée en 2015 avec trois textes¹², parmi lesquels celui de Bertina est le seul dont l'intrigue se déroule en partie hors du continent européen. Le choix de l'Afrique s'explique par l'histoire familiale de l'auteur : avant la fin des années 1930, deux de ses grands-oncles sont partis, l'un en Algérie, l'autre en Afrique francophone subsaharienne. Ces départs, mal vécus par l'entourage, ont été occultés¹³. Le continent noir occupe une place importante dans la production bertinienne : depuis *Le Dehors ou la migration des truites*, *Anima motrix*, *Ma solitude s'appelle Brando*, *Numéro d'écrou 362573* jusqu'au tout dernier ouvrage paru en 2020, *L'Âge de la première passe*. Dans un entretien avec Aurélie Adler, Arno Bertina justifie le choix de l'Afrique dans *Des lions comme des danseuses* : « on me proposait d'écrire sur l'identité européenne, pour aider à la refonder, et il m'a semblé qu'il fallait passer en passant par l'Afrique pour cela (le Cameroun en l'occurrence)¹⁴ ». Cette opinion le situe dans le droit fil de la déclaration du président Macron : « L'Afrique est gravée dans la mémoire française, dans la culture, dans l'Histoire, dans l'identité de la France¹⁵ ».

La résidence d'écrivain

- 5 À cette première commande institutionnelle s'ajoute la résidence d'écrivain. En 2014, Arno Bertina a postulé avec succès à une bourse de résident offerte par une ONG camerounaise, la fondation Gacha. En réalité, la bourse, d'un montant mensuel de mille euros environ, octroyée pour une durée d'un mois ou deux, ainsi que le billet d'avion aller-retour, sont pris en charge par l'Institut Français du Cameroun. De son côté, la

fondation assure le logement de l'écrivain, qui est censé présenter un projet d'écriture « se déroulant au Cameroun », comme l'indique l'appel d'offres de 2019¹⁶. Cette clause s'est probablement appliquée à Bertina¹⁷. Elle est courante dans ce type de dispositif, dont l'un des objectifs est de « faire rayonner et de dynamiser un territoire¹⁸ ». Comme dans la commande européenne, une structure publique est associée à un financement privé, mais c'est le commanditaire privé camerounais qui fixe le cahier des charges de la commande, et le commanditaire public français qui la finance¹⁹. Cette répartition des rôles suggère déjà le déséquilibre de la relation, et donc de la double commande, les contraintes étant majoritairement fixées par les partenaires français²⁰.

- 6 Située au Cameroun, au cœur du pays bamiléké, la fondation Gacha est dirigée par Ly Dumas, franco-camerounaise. Fille du mécène Jean-Félicien Gacha, c'est une artiste, ancienne mannequin, styliste, spécialiste du tissage traditionnel camerounais et plus particulièrement bamiléké. Ly Dumas est en outre l'épouse de Frédéric Dumas, un des héritiers de la maison Hermès, et frère de Jean-Louis Dumas, longtemps directeur du groupe. Les relations entre la fondation et la maison Hermès sont étroites, la première fournissant en tissus et en matériaux de décoration la seconde, laquelle en retour finance une bonne partie des activités de l'ONG. La fondation gère à Bangoulap la villa où résident les écrivains, mais aussi un centre culturel où sont accessibles de nombreuses pièces patrimoniales. Outre la fondation, le couple est également propriétaire d'un hôtel de luxe au Cameroun. Ce modèle économique et culturel est proche de ceux étudiés pour les résidences d'artistes au Maroc par Jean-François Clément²¹ : un mécénat organisé par des acteurs locaux qui, après avoir fait fortune à l'étranger, reviennent investir au pays²². L'art n'est pas au centre de l'activité et sert plutôt de produit d'appel : les résidences ne visent pas tant à dynamiser un territoire qu'à faire connaître un mécène, une association et ses dirigeants.
- 7 Ces résidences d'écrivain dans les pays du Sud sont bien moins étudiées que celles du Nord, et fonctionnent selon un autre modèle : le marché de la création artistique, les circuits de distribution, le poids des éditeurs, la condition sociale, économique, institutionnelle des artistes, et leur capital culturel sont en effet différents. Aucune des nombreuses maisons d'édition camerounaises ne coédite ni n'assure la diffusion locale des textes issus des résidences d'écrivain de la fondation Gacha. De sorte que le livre, financé en partie par des fonds privés camerounais, quitte la sphère commerciale du pays, et y revient comme un produit importé, au prix augmenté de droits de douane conséquents. Il ne s'adresse alors qu'à une frange restreinte du public. On peut par conséquent s'interroger sur le lectorat visé – français ou camerounais –, sur le type de restitution attendu et sur les enjeux de la commande.

Arno Bertina et la pratique de la commande

- 8 Bien qu'ayant déjà, en 2015, écrit une bonne partie de son œuvre en situation de commande, et plus précisément de résidence, Arno Bertina entretient avec cette modalité de production un rapport ambigu : il la pratique tout en essayant de l'occulter ou d'en minimiser l'importance dans le processus créatif. C'est particulièrement net dans le cas de *Des Lions comme des danseuses*. La commande de la MESHs est acceptée et présentée comme une proposition, une suggestion, tandis que la résidence d'écrivain est niée, le texte étant présenté comme le résultat fortuit d'un séjour effectué à titre personnel. Dans sa biographie pour l'ouvrage collectif dirigé par Aurélie Adler, Bertina

note en effet : « 2014 : séjour au Cameroun (qui donnera – mais c'est un hasard – la fable *Des lions comme des danseuses*²³). De plus, sa page Internet du site de la Maison des Écrivains et de la Littérature ne mentionne ni l'œuvre ni la fondation Gacha²⁴. On n'y trouve que les deux résidences prestigieuses, celles qui apparaissent dans toutes les bibliographies et sont systématiquement mises en valeur : la villa Médicis et le château de Chambord. Ainsi apparaît une hiérarchie des commandes, qui vient redoubler la hiérarchie des lieux.

- 9 De plus, tout en reconnaissant l'existence d'un lien contractuel entre commanditaire et commandité, Bertina le réfute et affirme sa liberté de parole et de ton même dans cette situation contrainte :

Comme je viens de le dire, je ne crois pas que les bourses et les résidences désamorcent *a priori* la puissance des œuvres qui s'écrivent dans ces conditions. Je vais prendre deux exemples me concernant²⁵. [...] On n'est pas toujours piégé ou siphonné par le centre ou le pouvoir, on arrive parfois, même payé, à garder les yeux sur la périphérie, les différentes formes de marginalité²⁶.

- 10 L'usage des notions de centre et de périphérie, associées à celles de pouvoir et de marginalité, articule la question des lieux à la posture auctoriale telle que la définit Jérôme Meizoz²⁷. La posture d'auteur de Bertina est celle d'un écrivain engagé dans la défense des opprimés (migrants, sans-papiers, prostituées, travailleurs précaires), membre actif du collectif Inculte, et qui tient un discours critique envers toute forme d'autorité littéraire ou de représentation de l'artiste en être supérieur²⁸. Il se présente ainsi comme un citoyen conscient de ses privilèges et soucieux de porter sur le monde, en particulier africain, un regard lucide. Il affirme ainsi : « L'Afrique noire redouble dans mes livres ce que je cherche en écrivant : sortir de moi, ne plus m'entendre, mais autre chose. Me disperser pour accéder au monde au lieu de buter contre ma peau, contre mon crâne²⁹ ». La commande camerounaise permet-elle cette ouverture et cette dispersion souhaitées par l'auteur ? La représentation des lieux européens et africains apporte quelques éléments de réponse.

La commande camerounaise et la question des lieux

Espaces

- 11 Dans son article consacré aux résidences d'écrivain, Julien Knebusch distingue deux orientations possibles du rapport au lieu : soit il est célébré « lorsque la résidence obéit à des fins d'autoreprésentation de la cité et du prince », soit au contraire la relation au lieu est occultée « pour montrer par exemple que s'y élabore une pensée universelle³⁰ ». Les deux commandes pourraient s'inscrire dans cette dichotomie, la mise en valeur du lieu étant attendue dans la commande camerounaise, tandis que la commande française s'orienterait vers une réflexion dépassant l'étroitesse d'un cadre géographique restreint.
- 12 Le texte se compose de deux parties de longueur inégale et croissante. Après le récit à la première personne du séjour du narrateur à la fondation Gacha et de sa rencontre avec le roi de Bangoulap, la seconde partie est consacrée au retour en Europe, à la demande de restitution des rois bamilékes et à ses conséquences. Les termes renvoyant

au continent européen sont plus nombreux que ceux relatifs à l'Afrique et couvrent des domaines plus variés. Sur le plan qualitatif, le lexique employé au sujet de l'Afrique est péjoratif, certains termes relevant spécifiquement du vocabulaire colonial.

- 13 Les toponymes (dix-sept pour l'Europe, dont des noms de pays, de villes et de villages ; dix pour l'Afrique, essentiellement des pays³¹) montrent que l'Europe dont il est question se limite en réalité à l'Union européenne et aux pays qui lui sont associés dans l'espace Schengen³², et que l'accent est mis sur les puissances coloniales (Grande-Bretagne, France, Italie, Belgique). En miroir de cette représentation, l'Afrique est celle des anciennes colonies françaises, italiennes et britanniques. Trois toponymes illustrent la dimension coloniale de la nomination : les enclaves espagnoles en territoire marocain de *Ceuta et Melilla*³³, et surtout la désignation du Burkina Faso par son nom colonial de *Haute-Volta*. Utilisé par un fonctionnaire européen anonyme, ce terme est lourd de sens. Ce toponyme de l'époque coloniale s'intègre dans un paradigme constitué des adjectifs *haut* et *bas* associés à un nom de rivière ou de fleuve³⁴. Il inscrit donc implicitement le pays dans la géographie française, en le réduisant au statut de département ou de région. Mais pour le lectorat africain, ce terme n'existe plus depuis le 4 août 1984. Cette date éminemment symbolique de l'histoire de France a été choisie pour l'abolition du privilège colonial de nomination. En nommant son pays *Burkina Faso*, « pays des hommes intègres », le tout jeune président Thomas Sankara affirmait son refus de la Françafrique. Ses prises de position ultérieures contre la dette et la mainmise occidentale sur l'Afrique, sa réputation d'homme austère et incorruptible, et son assassinat à l'âge de trente-huit ans, en ont fait un héros dans tout le continent³⁵. Que l'ancien nom du pays soit employé par un fonctionnaire européen, donc par un locuteur maîtrisant la langue administrative et juridique suggère le poids de la tradition coloniale, invisibilise un des personnages les plus importants de l'ère postcoloniale et met en valeur une vision anachronique du continent africain, qui serait resté au temps des colonies, pendant que l'Europe aurait continué son cheminement vers le progrès et la modernité.
- 14 Caractérisée, selon le projet de ses fondateurs, par la libre circulation des biens et des personnes, l'Europe décrite dispose en effet de moyens de transport variés (*métro parisien, Thalys, navettes et frégates ultrarapides*). En comparaison, les voies de communication africaines semblent rudimentaires : « L'entrée de la chefferie se situe au niveau du goudron (*id est* : la route coupant le village pour rallier Bangangté sans trop de détours)³⁶ ». La parenthèse signale la métonymie comme un camerounisme, et le complément circonstanciel sous-entend la difficulté à se déplacer aisément dans la région. De plus, l'Afrique du récit est un territoire où les déplacements des personnages, tels ceux du chef, ne se font que vers le Nord : le roi bamiléké voyage fréquemment en Europe et au Canada, et une partie de la polémique tourne autour de la question des visas d'entrée dans l'espace Schengen.

Institutions et œuvres

- 15 L'opposition géopolitique entre les deux continents se rejoue sur le plan artistique et culturel. L'Europe décrite est riche d'institutions et de structures qui semblent faire défaut à l'Afrique : à l'*Union européenne* et ses multiples *commissions* fait face la seule *assemblée des chefs bamiléqués*, conseillée par des *juristes* ; le *Louvre*, le *musée du quai Branly* et les *musées de Londres*, espaces de conservation patrimoniaux réservés aux seules œuvres d'art et obéissant à des règles strictes d'accès, de circulation et de mise en

valeur, s'opposent à la *salle des mariages qui est aussi la salle du trône où on partage la Kro de l'amitié* du pays bamiléké, envahie par des *termites* menaçant de détruire les objets présentés. Dans les musées européens s'exposent des œuvres singulières, uniques, connues. Que leur nomination soit directe (*Le Radeau de la Méduse, La Joconde, Germinal*) ou indirecte par synecdoque du nom de l'auteur (*un Gainsborough, un Turner*), nul besoin de les décrire pour un public européen capable de les situer dans la hiérarchie artistique. Elles ont une valeur artistique et marchande, ce qui les distingue des *objets* africains, qui ont une valeur *symbolique* et ethnologique. Les *trois chefs d'œuvre* du patrimoine bamiléké réclamés par les chefs deviennent, dans la deuxième édition du texte, les *trois objets bamiléqués*. L'élargissement sémantique opère une dévalorisation qualitative, renforcée par le décalage entre les *trois œuvres* du récit et les 2089 œuvres bamiléqués, dont 2067 camerounaises, conservées au musée du quai Branly³⁷. Parmi ces trois objets, un seul est identifié : le trône de Bangoulap, qui se trouve sur tous les dépliants du musée et qui « a été choisi [...] pour figurer sur les affiches distribuées dans les écoles » et « dans les cinq livres présentant le musée³⁸ ». En somme, lorsqu'un objet africain accède au statut d'œuvre d'art, il sert de faire-valoir à l'espace européen, muséal – le trône de Bangoulap – ou urbain – l'obélisque de la place de la Concorde.

- 16 Les œuvres africaines en Afrique sont anonymes, plurielles et relèvent plus de l'artisanat que de l'art. Elles sont décrites par des personnages européens : les fonctionnaires et le narrateur. Jugées à l'aune des critères esthétiques de ces derniers, elles sont perçues négativement. Ainsi, les fonctionnaires européens se moquent des *vieilles plumes d'un perroquet*, des *totems simiesques* et des *parures mitées*. Le narrateur n'est guère plus élogieux lorsqu'il décrit la résidence du chef, qu'il nomme en utilisant le terme colonial de *chefferie*³⁹ et qui comporte « trois pièces [...] ouvertes au public⁴⁰ » :

Une première pièce qui pourrait faire office de péristyle, étant ouverte à tous les vents. Des scènes de chasse au mur, mais brouillonnes ou inachevées – le programme n'est qu'ébauché, les arrière-plans n'existent pas. Un galop d'essai en quelque sorte, avant la salle principale, dans laquelle nous débouchons après un couloir très biscornu. Là, sur cent mètres de murs, toute une frise représente les Namtchema, des notables, des guerriers et des chasseurs. Au sol, ou adossés aux pilastres soutenant le toit de tôle, des totems, des peaux, des panneaux en bois⁴¹.

- 17 Le regard européen ne voit qu'incomplétude, désordre et dysharmonie. Cette description est précédée de celle de l'entrée de la chefferie : « De part et d'autre de l'entrée, deux lions sculptés. S'ils sont un peu trop sveltes, presque dressés comme des danseuses, ils sont néanmoins visibles, et signalent le personnage le plus important de Bangoulap, au même titre que les fresques et la forme des toits⁴². » Cette comparaison éponyme de l'œuvre est particulièrement significative. Le lion prototypique au sens de Georges Kleiber⁴³, symbole de royauté voit ses attributs – masculinité, pouvoir, majesté, puissance imposante – associés à ceux des danseuses – féminité, grâce, gracilité, sveltesse. La tournure concessive, en le mettant sur le même plan que les fresques et la forme des toits, en fait un simple indice du pouvoir. Cette dévalorisation est d'autant plus forte pour le lectorat camerounais qu'elle touche un des symboles nationaux officiels du pays, qui donne en particulier son nom aux équipes nationales de sports collectifs, *Les Lions indomptables*⁴⁴.

Personnages

- 18 Les personnages européens et africains sont décrits et mis en scène de façon différente. À l'exception des *flics* et des *fonctionnaires*, les Européens exercent des métiers de pouvoir voire de prestige : *député, sénateur, maire, artiste, scientifique, productrice, réalisatrice*. Les anthroponymes européens sont plus nombreux et désignent, à l'exception de deux femmes, des artistes ou des scientifiques célèbres, contemporains ou des siècles passés⁴⁵. L'onomastique permet ainsi d'inscrire l'Europe dans l'histoire, là où l'Afrique ne se dit qu'au présent. Ses personnages, moins nombreux, sont tous contemporains : *l'assemblée des chefs bamiléks, le roi de Bangoulap Yonkeu Jean, un certain Bob (Yves-Pascal), l'écrivain camerounais Eugène Ébodé, et le président Paul Biya*. Certains sont définis par rapport au narrateur : au Cameroun, Bob lui sert de guide et d'intermédiaire, et se réduit à cette identité de passeur sans patronyme ; à Paris, Eugène Ébodé est choisi pour le remplacer dans une émission radiophonique.
- 19 De leur côté, les deux personnages de pouvoir ancrent l'Afrique dans la tradition : en exercice depuis 1984, le très controversé président Paul Biya n'est pas un exemple de modernité politique. Quant à Jean Yonkeu, c'est un chef coutumier, dont la fonction royale est décrite par référence à la représentation européenne de la royauté⁴⁶. Le narrateur le qualifie de *roi de Bangoulap*, ce qui associe son pouvoir à un espace géographique⁴⁷ : « Le chef de Bangoulap est, par exemple, officier d'état civil, et quand la diaspora du canton – qu'elle soit canadienne, française ou britannique – a un problème, elle l'invite, organisant son voyage par le biais d'une souscription. Et non pas le maire ou le député⁴⁸ ». Or, son titre exact est *fo* ou *roi des Bangoulap*⁴⁹. Le nom propre est ici un anthroponyme et non un toponyme. La fonction est définie par rapport à une communauté d'individus, et inclut une importante dimension spirituelle⁵⁰. Le terme *fo*, employé dans la première version, sans explication d'aucune sorte, est remplacé par *roi* ou *chef*. Ce lissage simplificateur du texte connote, pour le lectorat français, des sèmes absents du terme propre, et permet d'effacer les spécificités locales au profit de catégories européennes implicitement présentées comme universelles.
- 20 Par ailleurs, le discours des personnages africains fait l'objet de nombreux commentaires métalinguistiques, ce qui situe la norme langagière du côté français. Dans un premier temps, il est question de l'aspect ornemental du discours : *camerounismes, style fleuri, fleurs, circonlocutions, proverbe bamiléké, maxime*. Puis, le narrateur aborde l'argumentation, et plus précisément l'*argutie juridique ultra sophistiquée* du roi de Bangoulap. Cette formule mérite qu'on s'y attarde. En effet, selon le *TLFi*, le nom *argutie* signifie dans son sens premier, le moins courant, un « raisonnement ingénieux, subtil », mais aussi une « subtilité excessive d'argumentation, dont on use pour pallier la faiblesse, le vide ou la fausseté de la pensée », ou encore une « argumentation spécieuse pour abuser d'autrui » ou une « subtilité de pure forme, marquant le vide de la pensée ». La formule serait ambiguë si, quelques pages plus loin, l'évocation de la *rouerie* des chefs bamiléks n'orientait la lecture vers les sens les plus péjoratifs. On retrouve ici des clichés relevant de l'imaginaire linguistique, c'est-à-dire de la représentation que les locuteurs d'une langue se font, de manière le plus souvent erronée, des autres langues⁵¹. Les langues africaines seraient plus verbeuses, plus ornées, et utiliseraient fréquemment le discours d'autorité des proverbes et maximes⁵². Elles montreraient le goût africain pour la

palabre et pour les discours alambiqués dans lesquels il est aisé de se perdre, mais qui ne correspondent pas forcément à une argumentation structurée et rationnelle.

- 21 Enfin, la parole africaine est rapportée au discours indirect ou au discours indirect libre : autrement dit, aucune voix africaine ne se fait entendre et ne se distingue. Tout passe par le filtre de la voix européenne. Alain Rabatel a consacré de nombreux travaux à ce phénomène qu'il appelle sur-énonciation : « Aux plans sémantique et cognitif [...] la sur-énonciation [consiste] à *parler/penser par-dessus les autres* [...] »⁵³. En revanche, les personnages européens s'expriment tantôt au discours direct, tantôt au discours indirect libre. Dans leur parole, souvent collective et indéterminée, on repère aisément les voix des fonctionnaires européens et celles des policiers. Elles diffèrent en particulier par le niveau de langue et par le rapport aux Africains : condescendant pour les premiers, franchement méprisant pour les seconds.
- 22 En somme, si le récit se situe formellement, comme l'exigeait la commande africaine, au Cameroun, le lieu de la commande ne fait l'objet d'aucune valorisation, ni d'aucune description précise. La fondation Gacha et la villa Bangangté apparaissent bien dès les premières pages, mais sans commentaire ni explication de leur statut non-fictionnel. Elles ne sont même pas associées à l'acte scriptural, la mention finale indiquant comme lieu de rédaction le village italien de Malesco⁵⁴. Ancré en Europe, le texte respecte-t-il pour autant le cahier des charges de la commande française ?

La commande de la MESHS et la question générique

- 23 La double contrainte de la commande française porte sur la forme (le récit de fiction et de prospective) et sur le fond (la réflexion sur le devenir de l'Europe et les fondations ou refondations européennes). Le genre littéraire du texte est fixé d'avance. Cependant, ni les critiques ni l'auteur lui-même ne semblent y adhérer. Pour certains (Christine Marcandier⁵⁵ ou Alain Nicolas⁵⁶), *Des lions comme des danseuses* est un conte philosophique. Pour d'autres, comme Elara Bertho⁵⁷, Arno Bertina et Bénédicte Savoy, il s'agit d'une fable.

Les genres affichés

- 24 Comme le conte philosophique, genre bref traditionnellement associé aux philosophes des Lumières, et plus particulièrement à Voltaire, la fiction bertinienne⁵⁸ met en scène des personnages dont le regard naïf ou étranger – huron ou bamiléké – interroge et remet en question ce qui va de soi : il faut payer pour « voir les œuvres de ses ancêtres ». L'ironie permet la satire des puissants, ici les conservateurs et fonctionnaires européens. Cependant, là où Voltaire dote ses personnages d'un portrait physique et moral précis, et d'une voix singulière, Bertina en fait plutôt des silhouettes floues, qui ne s'expriment que très rarement. De plus, le narrateur du conte philosophique est le plus souvent extradiégétique, là où celui de *Des lions comme des danseuses*, homodiégétique dans la première version, devient autodiégétique dans la deuxième. Enfin, si le conte voltairien donne aux voix candides des personnages dominés la plus grande part, le récit bertinien les réduit à la portion congrue.
- 25 Par ailleurs, l'œuvre emprunte à la fable sa dimension animalière, suggérée par le titre, la morale implicite (*bien mal acquis ne profite jamais*), l'inversion du rapport de force entre les personnages, et la critique du pouvoir établi. Les chefs africains sont qualifiés

de *matois*, terme fréquent chez La Fontaine⁵⁹, et qui connote la fourberie, la dissimulation et la ruse. Sur le modèle de l'arroseur arrosé, ils utilisent l'appareillage théorique, juridique et institutionnel des Européens : « l'Occident se trouvait acculé par ces organisations qu'il avait lui-même créées⁶⁰ ». Ce faisant, leur usage de l'argumentation est dans la tradition des exercices rhétoriques : controverse répondant à la question de nature judiciaire : « faut-il accorder la gratuité d'accès au musée du quai Branly aux Africains ? » ou suasoire, répondant à la question de nature délibérative : « faut-il restituer les œuvres d'art aux Africains ? ». On peut y voir également un questionnement typique du récit prospectif : « que se passerait-il si ? ».

Le genre de la commande : le récit prospectif

- 26 Le récit prospectif ou récit de prospective, est un genre qui, partant du réel, érige la confrontation avec l'autre en principe créateur pour imaginer un autre futur. Comme le montre Jean-Michel Calvez, il partage avec le récit de science-fiction de nombreux points communs : il « traite, très globalement, de futurs ou d'avenirs possibles [...], anticipe et extrapole à partir du présent – parfois aussi à partir du passé, en le réinterprétant » ; il fonctionne de la même manière « par “scénarios”[...] afin d'illustrer et de faire passer plus facilement auprès du grand public certains messages, idées ou autres hypothèses de changement annoncés ou à construire » ; enfin, il suppose une certaine « expertise » de la part de son auteur⁶¹.
- 27 À partir de la demande initiale de gratuité d'accès au musée du quai Branly pour les Bamilékéés, le récit bertinien décrit un enchaînement ludique qui, de proche en proche, rend l'Europe entièrement gratuite. L'intrigue, située dans un futur proche, entre 2016 et 2019, présente la restitution comme le premier pas vers un monde meilleur. La contrainte formelle de la commande française semble ainsi respectée, même si Arno Bertina n'est pas un expert et même si les faits initiaux de son récit sont fictifs. En effet, la réflexion africaine sur les spoliations et les restitutions date des années 1960, tandis que la première demande officieuse, précédant de quelques années la demande officielle, est venue du Bénin et non du Cameroun⁶². Pour renforcer la dimension prospective d'un récit devenu entre-temps prémonitoire, deux textes ont été ajoutés à l'œuvre lors de sa deuxième édition : une postface de Bénédicte Savoy⁶³, et un court texte d'Arno Bertina⁶⁴.
- 28 Historienne de l'art, spécialiste de la question des spoliations des œuvres dans le contexte européen, et plus particulièrement allemand, vivant et enseignant en Allemagne au moment de la parution de *Des lions comme des danseuses*, Bénédicte Savoy en a été la traductrice, sous le titre : *Mona Lisa in Bangoulap. Die fabel vom Weltmuseum*⁶⁵. Puis, elle a été nommée professeur invité au Collège de France, à la chaire « Histoire culturelle des patrimoines artistiques en Europe XVIII^e-XIX^e siècles », peu de temps avant d'être chargée par le président Macron de la rédaction du rapport Sarr-Savoy, tâche pour laquelle sa légitimité a été remise en question. Elle fait néanmoins figure d'autorité au moment de signer la volumineuse postface qui donne une caution scientifique à l'œuvre⁶⁶. Quant au texte de Bertina, intitulé « Considérer », il convoque la notion de fonction symbolique des œuvres africaines comme argument en faveur de la restitution. Dédié aux universitaires Frédéric Gendre et Marielle Macé, il met en valeur le récit comme objet de réflexion, de débat, d'études savantes.

Le genre inavoué

- 29 Traitant du séjour d'un Européen en Afrique, l'œuvre se rapproche par ailleurs du récit de voyage, genre hybride entre le texte littéraire et le compte-rendu scientifique. La dimension testimoniale y est mise au service d'une interrogation sur le rapport à l'autre et à l'étrangeté de ses mœurs. En choisissant de penser l'identité européenne par le biais de l'Afrique, Arno Bertina inscrit son texte dans la tradition des discours coloniaux. Ce terme générique est utilisé par Norbert Dodille pour décrire tous les écrits littéraires, journalistiques, scientifiques, politiques et militaires traitant des colonies. Plus précisément, *Des lions comme des danseuses* appartient au sous-genre du roman sur les colonies⁶⁷ : texte dû à la plume d'un voyageur, et non d'un colonial⁶⁸, il appartient, dans la chronologie de Roland Lebel⁶⁹, à la troisième période de la littérature sur les colonies. Après le temps de l'exploration, représenté par « des récits de voyage, des comptes-rendus de mission, des notes de route, des carnets de campagne et des reportages », puis le temps de la « littérature scientifique » de « reconnaissance méthodique », vient la « littérature touristique » et la « littérature d'imagination ».
- 30 La première partie de l'ouvrage est consacrée à la rencontre entre le roi de Bangoulap et le narrateur. Scène classique du roman colonial, la scène de réception est décrite en ces termes par Norbert Dodille :

L'une des scènes curieuses qui semblent manquer rarement aux récits d'exploration est la scène de la réception. Il faut bien la nommer, l'identifier, car elle est un événement cérémoniel et symbolique de la rencontre. Elle fait l'objet de descriptions et souvent d'illustrations. Cette scène peut prendre bien des aspects différents, selon que la réception est organisée, est modeste, proportionnée à la richesse et à l'importance de l'hôte, ou bien grandiose, animée par des défilés et autres fantasias, ou encore étrange, manifestant des mœurs particulièrement exotiques pour un Européen⁷⁰.

- 31 Le caractère modeste est ici lié au statut du narrateur autodiégétique. La consigne donnée au narrateur de frapper trois fois dans ses mains, ainsi que la description de la chefferie relèvent de l'étrange ; enfin le caractère cérémoniel et symbolique est souligné par les commentaires du narrateur : il se compare à son arrière-grand-tante attendant d'être reçue par la reine de Grèce, se sent gauche, gêné au point de commettre une *bourde* face au roi, et qualifie la situation d'*exotique*.
- 32 Dans cette scène de présentation, l'échange verbal entre le narrateur et le roi de Bangoulap est typique du discours colonial. Les paroles du roi, personnage central de l'intrigue sont rapportées par le narrateur au discours indirect libre, à l'exception d'une seule phrase, qui n'est pas prononcée par le roi, mais qui lui est attribuée par le narrateur : « S'il n'avait pas été aussi affable, il m'aurait taclé : "Et vous allez aussi m'expliquer le fonctionnement de la guillotine ?!" ». Quelques lignes plus loin, ce roi réduit au silence se voit suggérer par le narrateur la demande de gratuité d'entrée au musée :

Mais je vais revenir à la remarque précédente : le ministère de la Culture aurait réussi un coup fumant s'il avait eu l'idée de ne faire payer l'entrée du musée du quai Branly qu'aux seuls Français, rendant gratuit l'accès aux collections pour toutes les autres nationalités, ou au moins aux Africains et aux Amérindiens, ainsi qu'aux pays d'Asie qui furent colonisés.

L'idée plaît au roi, nous sourions tous les trois et nous passons à autre chose [...].

- 33 Cette séquence clôt la première partie. Dans la suivante, le narrateur, de retour en Europe, apprend la demande de restitution des chefs bamilékes. Le lecteur est donc amené à penser qu'ils se sont approprié l'idée soufflée par le narrateur. Réduits à n'être que les porte-voix de leur conseiller blanc, les princes endossent un rôle conventionnel, passif et attendu. Le véritable pouvoir demeure européen. Ce rôle de conseiller du prince est plus celui du colonial que du voyageur. Là où le premier, habitué à vivre avec les indigènes, défend opiniâtrement sa supériorité, le voyageur, souvent plus riche et plus cultivé, les voit d'un œil plus favorable, allant même jusqu'à mettre en valeur leur prétendue supériorité sur les Européens et à renverser en faveur des Africains les clichés du discours colonial. Dans les deux cas, que l'on présente les indigènes comme arriérés, dominés par leurs pulsions et leurs instincts, ou au contraire sous les traits du bon sauvage, proche de la nature, innocent et pur de toute corruption induite par la civilisation, le discours est stéréotypique et essentialisant. Je citerai quelques exemples, parmi les plus frappants.
- 34 Premier cliché : le rapport au temps. L'écrivain Eugène Ébodé arrive « tout sourire⁷¹ » et avec plus de deux heures de retard à une émission radiophonique. Loin de s'excuser, il justifie son attitude par cette phrase : « Vous, les Européens, vous avez la montre ; nous, en Afrique, nous avons le temps⁷² ». On retrouve cette expression sous une autre forme aussi bien sous la plume d'Alain Mabanckou, interviewé par Abderrahman Waberi : « Les dictateurs croient toujours avoir le temps, mais la montre appartient au peuple⁷³ ». Elle circule également sur les réseaux sociaux, avec différentes qualifications (proverbe afghan, proverbe africain, proverbe arabe, avec son opposé, le *rendez-vous arabe*). Dans le discours colonial en effet, les colonisés sont de grands enfants, désinvoltes, amusants (le narrateur avoue avoir « beaucoup ri ») ; ils n'ont pas le sens des responsabilités, ni même la notion du temps.
- 35 Deuxième cliché : le rapport à l'argent. Vivant proches de la nature, les colonisés sont indifférents à l'argent, au *dieu Pognon* qui, chez eux, est bien plus jeune qu'en Europe. Ignorant la cupidité, ils ne sauraient réclamer leur dû : c'est pourquoi ils se contentent de réclamer *trois objets*. La version moderne du mythe du bon sauvage se teinte d'écologie : pendant que l'Europe détruit ses ressources naturelles, l'Afrique apparaît comme un modèle, et ses habitants comme l'Autre idéal, fantasmagorique, rêvé.
- 36 Troisième cliché : le rapport à l'alcool, substance prétendument introduite par les Européens. Les chefs bamilékes ont l'ivresse joyeuse et se retrouvent pour une fête « très belle, légère⁷⁴ », sans pour autant perdre le contrôle sous l'effet du vin de palme ou de raphia. De leur côté, les conservateurs européens, après leur défaite, projettent de « s'en mettre une sévère⁷⁵ » pour se consoler et tenter d'oublier leurs maux. Mais ils n'y parviennent pas, l'un d'eux s'évanouissant après la première pinte de bière.
- 37 Quatrième cliché : le caractère belliqueux des Africains. Ici, au contraire, les chefs bamilékes solidaires, sereins, et « matois », observent les responsables européens s'entredéchirer et se déclarer la guerre, chacun reprochant à l'autre d'avoir aggravé la situation. Le type convoqué ici est celui du vénérable sage africain.
- 38 Enfin, cinquième cliché : l'indigène exceptionnel, conforme au modèle blanc. Le roi de Bangoulap est un personnage cultivé – il connaît le musée du quai Branly –, courtois, familial, et dénué de vénalité, contrairement aux autres chefs bamilékes : « Le roi

s'avéra en effet affable et accueillant ; j'arrivais les mains vides, il ne m'en tint pas rigueur – d'autres me l'auraient reproché, m'apprit Bob un peu plus tard, exigeant des trucs. Pas lui [...]»⁷⁶. »

- 39 Cette inscription dans le genre du roman colonial s'oppose nettement à l'ethos préalable d'Arno Bertina⁷⁷. Dès lors, il semble difficile d'affirmer que le narrateur met à distance les discours coloniaux dans le texte, et ne les présente que pour les critiquer. Bien que pris en charge par des personnages plus ou moins risibles par leur mesquinerie, leur affolement ou leur prétention, ce discours n'est critiqué ou remis en question par aucun commentaire du narrateur qui, au contraire, reprend souvent à son compte les clichés coloniaux.

Conclusion

- 40 *Des lions comme des danseuses* donne à lire le récit d'un narrateur qui parle depuis sa position d'Européen blanc et porte sur l'Afrique un regard tantôt flatteur, tantôt dépréciatif, mais toujours essentialisant et surplombant. Insistant sur la différence juridique entre propriété et possession et sur la dimension économique de l'œuvre artistique, le récit prospectif n'explore cependant pas tout l'éventail des possibles, se cantonnant à une logique binaire et oppositive – restituer ou garder, Europe ou Afrique. La double commande associant des partenaires d'inégale envergure, le texte est dès le départ orienté vers le lectorat européen. En s'inscrivant dans les traditions du conte philosophique et surtout du roman colonial d'imagination, Arno Bertina renforce cet ancrage et transcrit sans les critiquer explicitement les relations de domination politique, économique et culturelle entre les deux pays des commanditaires, relations qu'il dénonce régulièrement par ailleurs.
- 41 Peut-on dès lors affirmer que la commande française est pleinement respectée ? Il faudrait pour cela considérer qu'il est possible de produire une pensée novatrice à partir d'un discours ancien ressassé *ad nauseam*. Si l'on accepte cette hypothèse, les refondations européennes sont envisageables par rapport aux anciennes colonies dans une vision dualiste : Europe vs Afrique, centre, vs périphérie. Dans ce cas, on peut dire que l'auteur a honoré sa commande. Si l'on estime au contraire qu'il faut du passé faire table rase, et repenser autrement les relations passées et futures, adopter une vision plus complexe, dans la lignée de la poétique d'Édouard Glissant, alors la fiction bertinienne, pour plaisante qu'elle puisse être pour un lectorat européen, est figée dans le temps qu'elle prétend dépasser : celui des colonies. Ainsi, le régime de double commande, par la hiérarchie implicite qui le sous-tend, et par les contraintes multiples qu'il impose, agit comme un révélateur des contradictions entre l'ethos préalable et l'ethos discursif de l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE

- Adler Aurélie (dir.), *Arno Bertina*, Paris, Classiques Garnier, « Écrivains francophones d'aujourd'hui », n° 5, 2018.
- Amossy Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.
- Bertho Elara, « Restitutions du patrimoine africain. Fictions et réalités », dans *Multitudes*, n° 74, [En ligne] 2019, p. 23-29. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2019-1-page-23.htm>.
- Bertina Arno, *Des lions comme des danseuses*, Lille, La Contre Allée, « Fictions d'Europe », 2019 [2015].
- Bertina Arno, *Mona Lisa in Bangoulap. Die Fabel vom Weltmuseum*, traduction du français et postface de Bénédicte Savoy, Berlin, Matthes und Seitz, 2016 [Des lions comme des danseuses, 2015].
- Calvez Jean-Michel, « Combiner créativité et science-fiction dans une finalité d'expertise », dans *Prospective et stratégie*, n° 2-3, 2012. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-prospective-et-strategie-2012-1-page-219.htm>.
- Clément Jean-François, « Le développement des résidences d'artistes au Maroc », dans *Culture & Musées*, n° 31, [En ligne], 2018. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/2155>.
- Colleville Nathalie, « Résidences d'écrivains (1) : pour quoi faire ? », dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 4, 2010. URL : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-04-0090-009>.
- Dodille Norbert, *Introduction aux discours coloniaux*, cours donné à l'université de la Réunion, mis en ligne le 14 juillet 2011 sur le site de l'Université Ouverte des Humanités. URL : https://unt.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/UNT/UOH/idc/IDC_web.html.
- Houdebine-Gravaud Anne-Marie (dir.) *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, « Langue et parole », 2003, 153 p.
- Kleiber Georges, *La Sémantique du prototype*, Paris, PUF, 1999, 199 p.
- Knebusch Julien, « La résidence d'écrivain. Enjeux de géographie littéraire », dans *Géographie et cultures*, n° 99, [En ligne], 2016. URL : <http://journals.openedition.org/gc/4581>.
- La Fontaine Jean de, *Fables*, Paris, Le Livre de poche, édition critique de Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, « Classiques », 1971.
- Lavondès Henri & Penrad Jean-Claude, « Chefferie », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/chefferie>.
- Lepidi Pierre, « Qui était Thomas Sankara, héros de la jeunesse africaine ? », *Le Monde* du 29/11/2017. URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/11/29/qui-etait-thomas-sankara-heros-de-la-jeunesse-africaine_5222146_3212.html.
- Macron Emmanuel, « Discours du 28/11/2017 à Ouagadougou », *Le Monde* du 29/11/2017. URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/11/29/le-discours-de-ouagadougou-d-emmanuel-macron_5222245_3212.html.
- Marcandier Christine, « Arno Bertina : Des lions comme des danseuses et un démon », dans *Diakritik*, 2015. URL : <https://diakritik.com/2015/12/11/arno-bertina-des-lions-comme-des-danseuses-et-un-demon>.
- Meizoz Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

Meizoz Jérôme, « La posture d'auteur », sur *Fabula, Atelier de théorie littéraire*, [En ligne], automne 2017. URL : https://www.fabula.org/atelier.php?La_posture_d%27auteur.

Sarr Felwine & Savoy Bénédicte, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, 2018. URL : http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf.

Savoy Bénédicte, « L'héritage des autres. À propos du récit d'Arno Bertina *Des lions comme des danseuses* », Arno Bertina, *Des lions comme des danseuses*, Lille, La Contre Allée, « Fictions d'Europe » 2019.

NOTES

1. Emmanuel Macron, « Discours du 28/11/2017 à Ouagadougou », *Le Monde* du 29/11/2017. URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/11/29/le-discours-de-ouagadougou-d-emmanuel-macron_5222245_3212.html.

2. Arno Bertina, *Des lions comme des danseuses*, Lille, La Contre Allée, « Fictions d'Europe », 2019 [2015].

3. Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, 2018. URL : https://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr/pdf.

4. Aurélie Adler (dir.), *Arno Bertina*, Paris, Classiques Garnier, « Écrivains francophones d'aujourd'hui », n°5, 2018, p. 299.

5. Arno Bertina, *Mona Lisa in Bangoulap. Die Fabel vom Weltmuseum*, traduction du français et postface de Bénédicte Savoy, Berlin, Matthes und Seitz, 2016 [*Des lions comme des danseuses*, 2015].

6. Julien Knebusch, « La résidence d'écrivain. Enjeux de géographie littéraire », dans *Géographie et cultures*, [En ligne], 2016. URL : <https://journals.openedition.org/gc/4581>.

7. Cependant, la volonté de restitution du patrimoine culturel africain a été limitée par le président Macron aux seuls pays d'Afrique subsaharienne. Le Maghreb et l'Égypte ne sont pas concernés, et n'apparaissent pas dans le rapport Sarr-Savoy.

8. Voir le site de la maison d'édition, consulté le 28 octobre 2020. URL : <http://www.lacontreallee.com/qui-sommes-nous>.

9. Arno Bertina, , *op. cit.*, p. 7.

10. *Idem.*

11. *Idem.*

12. *Des lions comme des danseuses* d'Arno Bertina, *Terre de colère* de Christos Christopoulos et *Berlin-Budapest-Bucarest : Budapest-Bucarest* de Gonçalo M. Tavares.

13. Aurélie Adler, « Une "tranche de cœur", l'Afrique mobile d'Arno Bertina », *op. cit.*, p. 105-106.

14. Aurélie Adler, « Entretien avec Arno Bertina. "Sortir de moi, ne plus m'entendre, mais autre chose" », *op. cit.*, p. 262.

15. Emmanuel Macron, *art. cit.*

16. Voir le site de la fondation Gacha, consulté le 28 octobre 2020. URL : <http://www.fondationgacha.org/>.

17. L'appel d'offres de 2014 n'est plus disponible sur les sites de la fondation et de l'Institut Français du Cameroun.

18. Nathalie Colleville, « Résidences d'écrivain (1) : pour quoi faire ? », dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 4, p. 91, [En ligne], 2010. URL : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-04-0090-009>.

19. Comme tous les instituts français, l'Institut français du Cameroun est un EPIC (établissement public à caractère industriel et commercial), dépendant conjointement du Ministère de l'Europe et des Affaires Étrangères et du Ministère de la Culture. Ses fonds viennent en partie des recettes

des cours de langues, l'État français complétant le budget. Ses missions incluent les résidences artistiques.

20. Bon nombre de projets de développement sont pensés de cette manière : le pouvoir décisionnaire, en apparence donné aux pays pauvres, y est en réalité détenu par les pays riches ou les institutions les représentant.

21. Jean-François Clément, « Le développement des résidences d'artistes au Maroc », *Culture & Musées*, n° 31, [En ligne], 2018. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/2155>.

22. En Tunisie, on peut citer l'exemple de la fondation Rambourg et de sa première directrice, Olfa Terras-Rambourg : venue du milieu de la finance londonienne, elle s'est d'abord faite connaître par une importante activité de mécénat culturel, avant de se lancer en politique et de devenir députée.

23. Aurélie Adler (dir.), « Biographie », *op.cit.*, p. 278.

24. Simple oubli ou choix ? Le fait est en tout cas assez rare pour être noté. Voir le site de la Mél (qui recense les résidences d'écriture et leurs conditions pratiques), consulté le 28 octobre 2020. URL : www.m-e-l.fr/arno-bertina,ec,659.

25. Suit un long développement sur ses résidences à la villa Médicis et au château de Chambord. Il y explique avoir pris le contre-pied des commandes : pour celle de la villa Médicis, il a évoqué le Sud de l'Italie au lieu d'écrire sur Rome ; pour celle du château de Chambord, il a traité de la réalité de l'hôpital psychiatrique et du quotidien difficile des migrants sans-papiers.

26. Aurélie Adler, *op.cit.*, p. 259.

27. « Une "posture" d'auteur renvoie au dispositif de *présentation de soi* en public. Du point de vue méthodologique, elle participe simultanément d'un fait linguistique et d'un fait institutionnel et se situe donc à l'interface entre un sujet et le cadrage institutionnel qui pèse sur ses pratiques. Une posture se présente inséparablement comme une *conduite* et un *discours*. C'est d'une part la *présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire* (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.). C'est, d'autre part, *l'image de soi donnée dans et par le discours*, ce que la rhétorique nomme l'*ethos* (image de l'énonciateur construite dans et par les textes et tout le monde de valeurs associées). » Jérôme Meizoz, « La posture d'auteur », sur *Fabula, Atelier de théorie littéraire*, automne 2017. URL : https://www.fabula.org/atelier.php?La_posture_d%27auteur. Voir aussi Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

28. Cette posture est clairement affichée dans ses nombreuses prises de parole publiques : conférences, entretiens, émissions radiophoniques, participations à des événements et rassemblements comme *Nuit debout*, et réseaux sociaux.

29. Aurélie Adler, *op. cit.*, p. 262.

30. Julien Knebusch, *art. cit.*

31. Les toponymes européens sont : Grèce, Italie, France, Belgique, Allemagne, Suisse, Londres, Cologne, Budapest, Paris, Bruxelles, Naples, Grenoble, Manchester, Schengen, Malesco, Lampedusa. Pour l'Afrique, on trouve Cameroun, Égypte, Éthiopie, Nigeria, Axoum, Afrique francophone, Bangangté, Bangoulap, bamiléké, bamoun.

32. Le texte est antérieur au Brexit.

33. Les toponymes arabes correspondants sont *Sebta* et *Melilia*.

34. Appartiennent à ce paradigme les termes *Haute-Garonne, Haute-Saône, Haute-Marne, Haut-Rhin* et *Bas-Rhin*. On trouve aussi, sur le même modèle, des noms de chaînes montagneuses : *Basses-Alpes, Hautes-Pyrénées*, et un seul nom de département sans association avec un élément géologique : *Haute-Corse*.

35. Voir par exemple Pierre Lepidi, « Qui était Thomas Sankara, héros de la jeunesse africaine ? », *Le Monde* du 29/11/2017. URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/11/29/qui-etait-thomas-sankara-heros-de-la-jeunesse-africaine_5222146_3212.html.

36. Arno Bertina, , *op. cit.*, p. 13.

37. Voir le site du musée, consulté le 28 octobre 2020. URL : www.quaibrantly.fr.

38. Arno Bertina, *op.cit.*, p. 22-23.
39. Le terme, polysémique, est utilisé ici dans son sens le plus restreint. Il désigne aussi un mode d'organisation politique complexe. Les chefferies bamilékes sont souvent citées en exemple pour leur degré de complexité et de sophistication. Voir Henri Lavondès et Jean-Claude Penrad, « Chefferie », dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/chefferie>.
40. Arno Bertina, *op.cit.*, p. 11.
41. *Ibid.*, p. 15.
42. *Ibid.*, p. 14.
43. C'est-à-dire le lion doté de tous les attributs que lui associent les locuteurs. Voir Georges Kléber, *La sémantique du prototype*, Paris, PUF, 1999, 199 p.
44. La dénomination se décline en *Lionnes indomptables* et en *Lionceaux indomptables*. La plus célèbre de ces équipes nationales est l'équipe masculine de football, une des meilleures du continent.
45. On trouve ainsi Bellini, Titien, Gainsborough, Turner, Bram Van Velde, Jackson Pollock, Jean Nouvel, Nicolas Fargues, Claude Lévi-Strauss et Jean Rouch.
46. Jean Yonkeu, roi de Bangoulap, n'est pas un personnage fictif, comme en témoignent de nombreuses pages de sites camerounais, officiels et officieux.
47. Il était précédemment question dans le texte de la reine de Grèce.
48. Arno Bertina, *op. cit.*, p. 17.
49. Voir le site du Congrès Mondial des Jeunes Bangoulap, consulté le 28 octobre 2020. URL : <http://comjeba.com>.
50. Henri Lavondès et Jean-Claude Penrad, *art.cit.*
51. Cette notion a été développée de 1975 à 2016 par Anne-Marie Houdebine-Gravaud. Voir par exemple : Anne-Marie Houdebine-Gravaud (dir.) *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, « Langue et parole », 2003.
52. Ce même imaginaire linguistique se retrouve pour l'arabe, autre langue de pays colonisés par la France, pourtant fort différente des langues d'Afrique subsaharienne.
53. Alain Rabatel, « Ironie et sur-énonciation », dans *Vox Romanica*, n° 71, 2012, p. 65.
54. Arno Bertina, *op.cit.*, p. 48.
55. Christine Marcandier, « Arno Bertina : Des lions comme des danseuses et un démon », dans *Diakritik*, 11 décembre 2015. URL : <https://diakritik.com/2015/12/11/arno-bertina-des-lions-comme-des-danseuses-et-un-demon/>.
56. Alain Nicolas, « Faut-il vider le musée du quai Branly ? », *L'Humanité* du 30 avril 2015, consulté le 28 octobre 2020. URL : humanite.fr/faut-il-vider-le-musee-du-quai-branly-572915.
57. Elara Bertho, « Restitutions du patrimoine africain. Fictions et réalités », dans *Multitudes*, n° 74, [En ligne], 2019, p. 23-29. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2019-1-page-23.htm>.
58. Soixante pages au format A5 pour la première édition, quarante-huit pour la deuxième, la taille de la police de caractères ayant diminué.
59. Dans ses *Fables*, le lion, le coq et le renard sont qualifiés de *matois*. Voir Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Le Livre de poche, édition critique de Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, « Classiques », 1971.
60. Arno Bertina, *op. cit.*, p. 20.
61. Jean-Michel Calvez « Combiner créativité et science-fiction dans une finalité d'expertise », dans *Prospective et stratégie*, n°2-3, 2012. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-prospective-et-strategie-2012-1-page-219.htm>.
62. Felwine Sarr et Bénédicte Savoy, *op. cit.*

63. Bénédicte Savoy, « L'héritage des autres. À propos du récit d'Arno Bertina *Des lions comme des danseuses* », Arno Bertina, *op. cit.*, p. 51-77.
64. Arno Bertina, *op. cit.*, p. 79-88.
65. À aucun moment dans le texte de Bertina il n'est question de faire voyager *La Joconde*. C'est du *Radeau de la Méduse* qu'il s'agit. Le Weltmuseum, plus grand musée ethnographique autrichien, n'est pas mentionné. Les choix de traduction, contestables, s'expliquent par la volonté d'acculturer le texte pour le lectorat germanophone. L'Allemagne et l'Autriche disposent de collections d'objets africains spoliés bien plus conséquentes que celles du musée du quai Branly, et s'opposent à toute restitution, excepté celle des œuvres spoliées par les nazis.
66. Vingt-six pages de postface pour un texte de trente-neuf pages : la proportion est surprenante. De plus, bien qu'étant annoncé comme un texte rédigé pour la traduction allemande parue en 2016, le texte a sans doute été complété pour la deuxième édition. On y trouve en effet une phrase qui décrit des événements de 2018.
67. Norbert Dodille, *Introduction aux discours coloniaux*, cours donné à l'université de la Réunion, mis en ligne le 14 juillet 2011 sur le site de l'Université Ouverte des Humanités. URL : https://unt.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/UNT/UOH/idc/IDC_web.html.
68. Le colonial est celui qui vit et travaille dans les colonies, tandis que le voyageur, même s'il y séjourne longtemps, ne s'y sent que de passage, comptant bien revenir en métropole.
69. A. Roland Lebel, *L'Afrique occidentale dans la littérature française (depuis 1870)*, Paris, E. Larose, 1925, p. 277 cité par Norbert Dodille.
70. Norbert Dodille, *art. cit.*
71. Arno Bertina, *op. cit.*, p. 12.
72. *Idem.*
73. Alain Mabanckou, « Les dictateurs croient avoir le temps, mais la montre est au peuple », *Le Monde* du 20/09/2016. URL : www.lemonde.fr/afrique/article/2016/09/20/alain-mabanckou-les-dictateurs-croient-avoir-le-temps-mais-la-montre-est-au-peuple_5000729_3212.html.
74. Arno Bertina, *op. cit.*, p. 25.
75. *Ibid.*, p. 42.
76. *Ibid.*, p. 13.
77. En analyse du discours, l'ethos préalable désigne tout ce que le destinataire sait du locuteur avant sa prise de parole. L'ethos préalable s'oppose à l'ethos discursif, qui désigne tout ce que le locuteur dit et/ou montre de soi dans le discours. Voir Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.

INDEX

Mots-clés : Commande, Résidence d'écrivain, Restitution, Discours colonial, Sur-énonciation

AUTEUR

NADIA HEBAZ

Université Clermont Auvergne et Université de Tunis