



HAL
open science

Le vaurien et le sapeur : circulations réelles et imaginaires d'un concours de beauté

Ninon Chavoz

► **To cite this version:**

Ninon Chavoz. Le vaurien et le sapeur : circulations réelles et imaginaires d'un concours de beauté. Colloque international "La relation franco-africaine : une histoire politique et littéraire (1975-2015)", Apr 2017, Strasbourg, France. <hal-03491785>

HAL Id: hal-03491785

<https://hal.science/hal-03491785v1>

Submitted on 27 Apr 2022

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.



HAL Authorization

Mots clé : Sape /posture littéraire/ Alain Mabanckou /Congo/intermédialité

Résumé : Souvent comprise comme une variation sur le dandysme, la pratique congolaise de la Sape se définit d'abord comme désignation ostentatoire d'une circulation interculturelle. Le sapeur exhibant les signes et les griffes de sa différence bénéficie aujourd'hui d'un régime de visibilité accru, manifeste autant dans l'espace médiatique que dans le champ artistique et littéraire. Notre intention est donc de prendre au sérieux ce postulat de l'apparat dans la mise en scène de la relation franco-africaine, en faisant de la Sape, au-delà de ses implications politiques et sociologiques, une matrice proprement littéraire. La lecture des textes d'Alain Mabanckou au prisme de l'élégante composition vestimentaire permet ainsi de tracer les contours d'un style et d'une posture postcoloniale, dont le goût de la parade conjure partiellement l'angoisse mimétique.

Le vaurien et le sapeur : circulations réelles et imaginaires d'un concours de beauté

« Il ne s'agit pas pour chacun de choisir les visages qui, autant qu'il en peut juger, sont réellement les plus jolis ni même ceux que l'opinion moyenne considérera réellement comme tels. Au troisième degré où nous sommes déjà rendus, on emploie ses facultés à découvrir l'idée que l'opinion moyenne se fera à l'avance de son propre jugement. Et il y a des personnes, croyons-nous, qui vont jusqu'au quatrième ou au cinquième degré ou plus loin encore¹. »

Le membre de la Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes, dite Sape, est volontiers keynésien : fidèle à l'apologue du « concours de beauté », qui éclaire par les triangulations d'un désir consumériste les géométries de l'investissement, le sapeur se situe moins dans la sémiotique d'un « système de la mode » que dans la surenchère des « degrés » d'interprétation. Jouant sur l'horizon d'attente d'un public dont le praticien habile parviendra à la fois à combler et à trahir les prédictions, la sape se situe – au même titre que le montage financier ou que le texte littéraire – dans un domaine poreux où se mêlent fiction et réalité. Le triptyque économique que Frédéric Ciriez consacre au croisement des destinées d'un syndicaliste suicidaire, d'une ambitieuse étudiante en école de commerce et d'un sapeur congolais s'ouvre à ce titre sur une dédicace significative qui réunit « les membres réels et imaginaires » de la communauté sapeuse. S'il est loisible de lire cette adresse comme l'expression d'une simple préoccupation référentielle – témoin de l'importance que l'écrivain accorde au préalable des enquêtes de terrain – elle s'interprète aussi bien comme le constat d'une ambivalence structurelle du sapeur, qui serait voué à connaître une double vie, partagée entre le réel et le fantasme. Le volet central du récit met ainsi en scène « Parfait de Paris »,

¹ John Keynes, *Théorie générale de l'emploi, de l'intérêt et de la monnaie*, Paris, Payot, 1942, p. 170.

dont les rutilances nocturnes sont contrebalancées par l'exercice diurne de la profession de chauffeur de camion poubelle². Cette partition implique une discipline de vie que le sapeur expose dès les premières pages du récit :

« C'est le prix de ma tranquillité depuis que je vis seul pour des causes nombreuses qui appartiennent autant à la raison qu'au cœur et qui font qu'aujourd'hui, [...] je suis devenu chaste comme un missionnaire entré dans les ordres sur le tard. Avant j'étais un dépravé, pire que Saint Augustin dont on m'a raconté les tribulations au catéchisme à Bacongo. Mais ce temps est révolu. J'ai choisi d'offrir mon âme à la sape et à personne d'autre³. »

Assimilée à une conversion, si ce n'est à un apostolat qui reconduirait d'emblée le vocabulaire colonial de la mission, la Sape se voit donc élevée, dans la bouche de Parfait, à un espace de transcendance qui se situerait au-delà du dilemme pascalien du cœur et de la raison : il est alors tentant de lire dans ce texte un écho prémonitoire du titre de l'album du rappeur Maître Gims *Mon cœur avait raison*, dont est tiré le désormais célèbre tub « Sapé comme jamais ». Tout en héritant du pari économique défini par Keynes, la Sape tiendrait donc aussi d'un pari pascalien : elle apparaît comme une véritable religion et comme le sésame d'un parcours initiatique semé d'embûches et de sacrifices. De fait, à l'opposé d'une vision superficielle qui ferait de l'art du sapeur une simple débauche somptuaire, l'étude sociologique que proposait en 1989 Justin-Daniel Gandoulou soulignait déjà la dimension ascétique que pouvait revêtir l'existence du sapeur, contraint, pour pouvoir financer le luxe de ses tenues à rogner sur toutes les autres dépenses⁴. Bien que Gandoulou réfute l'hypothèse littéraire d'un sapeur éboueur⁵, il insiste autant que Ciriez sur l'engagement total que représente la pratique de la Sape, conçue comme une éthique et un mode de vie⁶. L'intérêt littéraire de ce motif réside pour partie dans l'invention d'un pendant discursif à cet

² Le paradoxe facile de l'éboueur dandy a été abondamment exploité dans une adaptation théâtrale du roman de Ciriez, dont la scène ne retient que le volet central. Créée aux Subsistances de Lyon, la pièce mise en scène par David Bobée s'intitule *Paris* et le rôle principal, sciemment décalé par rapport au contexte congolais de la Sape, est attribué au Togolais Marc Agbedjidji.

³ Frédéric Ciriez, *Mélo*, Paris, Gallimard, 2013, p. 161.

⁴ Voir Justin-Daniel Gandoulou, *Au cœur de la Sape : mœurs et aventures des Congolais à Paris*, Paris, L'Harmattan, 1989.

⁵ *Ibid.*, p. 120 : « Il [le sapeur] se trouve gêné devant le travailleur immigré sarakollé qui ramasse les poubelles, à travers qui, pense-t-il, les Français peuvent le juger, lui. Malgré les petits travaux qu'il peut effectuer, il estime qu'il faut garder sa "dignité" en ne faisant pas n'importe quel travail. »

⁶ En cela, le sapeur se rapproche bien du dandy, au sujet duquel Barthes énonce l'hypothèse suivante : « Le dandysme n'est donc pas seulement une éthique (sur laquelle, depuis Baudelaire et Barbey, on a beaucoup écrit), mais aussi une technique. C'est l'union de l'une et de l'autre qui fait le dandy, et c'est évidemment la seconde qui est garante de la première, comme dans toutes les philosophies *ascétiques* (du type hindou, par exemple), où une conduite physique sert de voie à l'exercice d'une pensée [...]. », in Roland Barthes, « Le dandysme et la mode », *Œuvres Complètes*, tome II (1962-1967), Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 29.

engagement radical : la pratique de la Sape va ainsi de pair avec la production d'un discours lui aussi total et encyclopédique, impliquant la proposition d'un dictionnaire, d'une histoire, d'une philosophie, d'une sociologie et d'une géographie des sapeurs⁷.

D'un pari l'autre, il n'est donc pas aisé de prendre le pli de la Sape. La réflexion vaut autant pour celui qui, à l'instar du personnage du premier roman d'Alain Mabanckou, *Bleu Blanc Rouge*, souhaiterait accéder à la titulature enviée du « Parisien » et de « l'Aventurier », que pour celui qui, plus modestement, entendrait s'attacher à définir, comme nous nous y efforçons ici, ce que signifie le recours à la Sape comme technique de mise en relation interculturelle. La difficulté majeure, à ce titre, tient à la complexité et à la labilité qu'a pu prendre le phénomène de la Sape aujourd'hui : aux débats généalogiques internes qui tenaient, entre autres, à la désignation du père historique de la Sape, à la reconnaissance d'une filiation ou d'une école, ou même à l'admission plus ou moins partagée de certains codes vestimentaires, s'ajoute en effet aujourd'hui une autre série d'interrogations inhérentes au régime de publicité dont bénéficie actuellement le mouvement. Alors même que Gandoulou la présentait comme une sous-culture marginale, la Sape est en effet devenue, au fruit d'un mouvement pendulaire de va-et-vient des représentations, un objet d'échanges entre l'Afrique et l'Europe : plus encore, elle représente l'une des modalités obvies de la circulation entre l'Afrique et Paris, capitale de la mode récemment documentée pour la Fondation Louis Vuitton par Chéri Samba – lui-même peintre sapeur à ses heures perdues⁸.

De fait, si la Sape constitue d'abord un phénomène relativement circonscrit, visant à isoler une partie de la jeunesse congolaise soucieuse de mener à bien « l'Aventure » européenne, cette démarche de distinction a accédé au cours des dernières années à un régime de visibilité inédit, dont les deux points culminants sont sans doute le tub de maître Gims, primé lors des Victoires de la Musique en 2016, et les élégantes leçons données par Alain Mabanckou au Collège de France au printemps de la même année. Ces deux registres en apparence éloignés – celui du clip de rap et celui de la leçon au Collège de France – tendent d'ailleurs si ce n'est à se confondre, du moins à se rencontrer, lorsque les journaux, rendant compte des interventions d'Alain Mabanckou, évoquent un écrivain ou un professeur « sapé

⁷ Voir par exemple Elvis G. Makouezi, *Dictionnaire de la SAPE*, Paris, Publibook, 2013. Présenté sous la forme d'un glossaire alphabétique et illustré, l'ouvrage comprend aussi dans ces dernières pages une présentation chiffrée du Congo Brazzaville et de « l'autre Congo ex Zaïre », ainsi que trois cartes correspondant à chacun des deux pays et au royaume Kongo.

⁸ Voir Chéri Samba, *Paris*, Paris, éditions Louis Vuitton, 2013.

comme jamais »⁹. La Sape est ainsi devenue, comme le signale Marielle Macé, un « style », c'est-à-dire une idée et une forme à investir¹⁰. Appliquant toujours la leçon de Keynes pour mieux se jouer des degrés de lecture, le réseau initiatique que constitue la Sape se distingue aujourd'hui comme une référence récurrente dans la représentation des relations franco-africaines, sans qu'il soit forcément aisé de savoir quel statut il revient de lui accorder. Cette définition est d'autant plus complexe que la Sape s'imisce dans des terrains variés – dans la littérature française et francophone, dans la musique et dans le cinéma – on pensera notamment à l'apparition de Papa Wemba dans *Black MicMac* dès 1986 – mais aussi plus récemment dans la télé-réalité : en juin 2015, la première édition, sur M6, de l'émission *Les Rois du Shopping* – variante masculine d'un précédent féminin déjà bien établi – récompense Norbat de Paris, qui revendique son identité de sapeur. Quant à Alain Mabanckou, sa participation à l'émission *21 cm* en octobre 2016 se solde par la conversion ponctuelle de l'écrivain en « *personal shopper* », guidant Augustin Trapenard entre les cintres et les portants de son fournisseur attitré Jocelyn The Bachelor.

Aborder la question de la Sape revient par conséquent à essayer de se repérer dans un champ saturé, tissé d'allées et venues non pas seulement entre l'Afrique et l'Europe, mais aussi entre des média, des postures et des représentations variables. Comme le souligne à juste titre Lydie Moudileno, la mise en scène d'un personnage de sapeur compte depuis *Bleu blanc rouge* parmi les « parades » qui autorisent une redéfinition spectaculaire de l'identité postcoloniale et migrante¹¹. Comment comprendre cependant une évolution qui aboutit à la coïncidence du style et de la posture de l'écrivain francophone avec la « parade » qu'il prêtait auparavant – non sans réserves – à son personnage ? Dans la préface qu'il donnait à l'étude de Gandoulou, Jean Rouch faisait déjà le double constat d'une relative invisibilité de la Sape, à l'époque occultée par la vague rasta, et de son avenir certain – si bien qu'il ne faisait pour lui aucun doute que « les Aventuriers venus de Brazzaville, dans leur quête apparemment dérisoire, inventeront une nouvelle mythologie du citoyen du monde¹² ». Prendre au sérieux cette hypothèse nous conduit à franchir quelques « degrés » pour passer outre la valeur

⁹ Voir par exemple : Baptiste Liger, « Alain Mabanckou, sapé comme jamais », *L'Express*, 27/08/2016, disponible en ligne : http://www.lexpress.fr/culture/livre/alain-mabanckou-sape-comme-jamais_1822439.html, consulté le 31 août 2017.

¹⁰ Voir Marielle Macé, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 175-178.

¹¹ Voir Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales : la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.

¹² Voir Jean Rouch, « Préface », in Justin-Daniel Gandoulou, *op.cit.*, p. 15.

ostentatoire de la sape et la considérer comme un lieu littéraire irréductible à la veine européenne du dandysme.

La sape bipolaire : agonistiques et antithèses du style

Si la sape se pare d'une dimension idéologique, c'est en s'insérant dans le contexte mondialisé d'un combat de styles¹³ : Jean Rouch la compare ainsi au geste de résistance des Zazous sous l'Occupation allemande, et refuse de la réduire à la seule vacuité d'une débauche consumériste poussée jusqu'à l'absurde. Le succès que rencontrent les représentations des sapeurs – par exemple dans les photographies d'Héctor Mediavilla¹⁴ – repose certes en premier lieu sur le contraste qui oppose le luxe des vêtements à la pauvreté de l'environnement urbain dans lequel se produisent souvent les Aventuriers. Pourtant, limiter la sape à l'oxymore du luxe et de la friche¹⁵, ou au paradoxe d'un « droit à l'opulence » affirmé envers et contre tout, conduit à occulter la dimension agonistique que revêt cette circulation des vêtements entre l'Europe et l'Afrique. De fait, la Sape ne doit pas se concevoir uniquement comme une démarche mimétique qui impliquerait de reproduire fidèlement ce que la mode occidentale a de meilleur et de plus précieux, mais comme un geste de réappropriation qui vise à ébranler la position dominante de l'Occident. La pièce de théâtre de Julien Mabilia Bissila, intitulée *Au nom du père, du fils et de J.M. Weston* se clôt ainsi sur une scène de débat houleuse entre les jumeaux Criss et Cross, revenus dans une ville ravagée à la recherche d'une relique ayant appartenu à leur père – une chaussure Weston¹⁶. Là où Criss trace une généalogie européenne de l'élégance, en évoquant l'histoire de la création de la première boutique Weston à Limoges, Cross au contraire rappelle la geste proprement congolaise des générations successives de sapeurs. Les deux personnages, en quête d'un passé effacé par la violence guerrière, finissent par s'opposer sur le détail, en apparence insignifiant, de cette bataille d'élégance. Parler de la Sape amène donc à prendre pied dans un conflit et dans un concours de beauté mondialisé, dont les enjeux sont également historiques et identitaires. Le texte dont Alain Mabanckou accompagne les photographies d'Héctor

¹³ Voir à ce sujet Daniele Tamagni, *Global style battles. Modes et sud cultures urbaines*, Paris, La Découverte, 2015.

¹⁴ Voir Héctor Mediavilla, *S.A.P.E.*, Paris, Intervalles, 2013.

¹⁵ Nous empruntons le terme aux analyses de Jean-Loup Amselle sur l'art contemporain africain : voir Jean-Loup Amselle, *L'art de la friche : essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion, 2005.

¹⁶ Voir Julien Mabilia Bissila, *Au nom du père, du fils et de J.M. Weston*, Paris, Acoria éditions, 2013.

Mediavilla confirme cette vocation idéologique de la Sape, en même temps qu'il lui dénie toute prétention à un ancrage local « authentique » :

« Le Sapeur tout comme l'écrivain de la négritude, a cependant la conviction de s'attaquer, lui aussi, au colon : par les habits que celui-ci a fabriqués, ces habits qu'il ne sait pas porter et que lui, le Sapeur, sait mettre en valeur. L'élégance est de ce fait « nègre ». En cela, le mouvement de la Sape épouserait indirectement les objectifs de la littérature africaine de l'époque coloniale – voire postcoloniale – lorsque certains auteurs africains d'alors s'illustraient par leur capacité à dépasser les maîtres européens, à montrer qu'ils étaient capables de manier la langue française mieux que les Français eux-mêmes¹⁷.»

L'élégance sapeuse serait ainsi vouée à remplacer « l'émotion » senghorienne pour énoncer la formule d'une identité « nègre » propre à réfuter le postulat d'une supériorité européenne. La Sape se voit par conséquent promue comme un dépassement du mimétisme, dès lors que la réappropriation des vêtements de l'Occident donne lieu à leur détournement et à l'invention de ce qui serait leur véritable ou leur meilleur usage. Dans *Bleu Blanc Rouge*, le héros sapeur, engagé dans un duel qui l'oppose à son plus dangereux rival, se présente vêtu d'un casque colonial et d'une soutane, mais il crée la surprise lorsque celle-ci se révèle « réversible » et se transforme soudainement en kilt – une pièce d'habillement que le *Dictionnaire de la SAPE* d'Elvis Makouezi rapproche d'ailleurs d'une tenue traditionnelle du royaume Kongo¹⁸. La subversion du modèle occidental se joue donc bien sur plusieurs « degrés » et donne lieu à un effeuillage historique du symbole vestimentaire. Une revendication similaire se manifeste chez Parfait qui, non content de vouloir être l'homme le plus élégant de Paris et de figurer en bonne place dans un hypothétique calendrier des « Dieux de la sape¹⁹ », se dote, pour parfaire son style, d'un disciple blanc qu'il charge de porter son ombrelle : l'introduction dans les fêtes nocturnes de ce jeune homme « mal habillé comme un Blanc normal²⁰ » scelle évidemment l'inversion du cliché colonial. La relation qu'induit la pratique de la Sape reste cependant à double sens : le texte de Frédéric Ciriez rappelle à ce titre combien le réinvestissement du vestiaire européen par un lexique africain alimente un dispositif promotionnel mis en œuvre par les marques européennes elles-mêmes. Parfait, « émigré esthétique²¹ », se présente avec fierté comme l'heureux possesseur du modèle « Guerrier »,

¹⁷ Voir Alain Mabanckou, « L'art de se vêtir chez les sapeurs congolais : indépendance du corps ou aliénation culturelle ? », in Hécator Mediavilla, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸ Voir Elvis G. Makouezi, *op.cit.*, « Ntanga », p. 123-126.

¹⁹ Voir Frédéric Ciriez, *op. cit.*, p. 176.

²⁰ *Ibid.*, p. 185.

²¹ *Ibid.* p. 167.

imaginé par la maison Berluti à partir des scarifications des masques africains²². La technique et l'éthique du sapeur s'intègrent ainsi à un dialogue économique et symbolique à plusieurs strates, où chacun, en Occident comme en Afrique, se fonde sur l'exploitation et le dévoiement des attentes de l'autre : en cela, la Sape répond à la définition capitaliste du « concours de beauté », dans un contexte de rivalité agonistique exacerbée.

À cette dimension économique qui fait de la Sape un jeu de spéculation et d'investissement, l'analyse proposée par Alain Mabanckou invite cependant à superposer une grille de lecture proprement littéraire. De fait, la comparaison du sapeur avec l'écrivain – et plus spécialement avec l'écrivain de la négritude maniant à la perfection la langue française – n'est en rien anodine. *Bleu Blanc Rouge* mettait déjà en scène un personnage dont l'élégance était indissociable de la démonstration ostentatoire d'une connaissance de l'histoire littéraire. Au cours de la joute vestimentaire, le sapeur, dont les spectateurs admirent au passage le français aussi pur que celui de Maupassant²³, défie par exemple ses adversaires dans de véritables concours de mémoire, où il cite entre autres Baudelaire et Saint-Exupéry :

« Nous défiions nos adversaires sur leurs terres. Pour les inciter à nous répondre, nous les bousculions un peu par notre insolence. Nous les traitions de mal fringués, nous leur disions qu'ils étaient incapables de s'habiller comme à Paris, de parler de cette ville, de s'exprimer en français, de citer de mémoire les passages célèbres des grands auteurs français²⁴. »

Il y aurait donc un lien à établir entre le prestige de la marque européenne – exhibée par les sapeurs lors de ce qu'il est convenu d'appeler la « danse des griffes » – et celui de la référence canonique. On notera à cet égard que le parallèle entre l'histoire littéraire et la Sape ne semble pas cantonné à l'interprétation fournie par Alain Mabanckou : dans un reportage consacré au roi de la Sape Djo Balard et diffusé sur la chaîne nationale gabonaise, l'un des interviewés estime ainsi que l'illustre sapeur est « à l'Afrique ce que Victor Hugo est à la France »²⁵.

« Danse des griffes » au panthéon littéraire

Prolongeant la fortune esthétique du dandysme, le lien entre sape et littérature apparaît comme un *topos* postcolonial, qui trouve une forme de consécration dans le dernier ouvrage

²² *Ibid.*, p. 179.

²³ Alain Mabanckou, *Bleu Blanc Rouge*, Paris, Présence Africaine, 1998, p. 62-63.

²⁴ *Ibid.*, p. 79.

²⁵ Vidéo disponible sur Youtube à l'adresse suivante :

<https://www.youtube.com/watch?v=vDixdxmkJ-A>, consultée le 31 août 2017 (8'10).

d'Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage*, dont le titre pourrait d'ailleurs être lu comme un écho tardif à la prévision de Jean Rouch faisant du sapeur l'auteur d'une « nouvelle mythologie du citoyen du monde ». Dans cet autoportrait par les pairs, la présentation d'une galerie d'écrivains et d'inspirateurs se clôt sur l'évocation du tailleur Jocelyn the Bachelor, dont la boutique de Château-Rouge, « Connivences », aurait servi à approvisionner l'auteur en tenues toujours plus élégantes : le lecteur averti n'aura qu'à se reporter à la jaquette pour en trouver l'exemple. La liste qu'établit Alain Mabanckou conduit donc à situer sur un pied d'égalité les portraits éclatés de Sony Labou Tansi, de J.M.G. Le Clézio et du sapeur Jocelyn. Plus encore, le dialogue avec ce dernier, tel qu'il est retranscrit dans le chapitre final, semble faire du sapeur le sujet auto-proclamé du livre, dont il entend, selon ses propres termes, occuper le terrain comme Jean Valjean tenait celui des *Misérables* :

« - *Le monde est mon langage* ! C'est donc ça le titre du livre en question, hein ? [...] Bon, écoute, c'est pas grave ! Ça me va très bien, moi aussi je suis le monde, et mieux encore, je suis le langage à moi tout seul ! Parle de moi, frère, tu ne le regretteras pas, je te ferai une pub énorme dans la communauté ! Je vendrai ce livre dans mon magasin ! Et je te jure que même les illettrés l'achèteront²⁶. »

La tirade prêtée à Jocelyn permet de confirmer deux idées essentielles à la définition du périmètre actuel de la Sape. Elle renforce dans un premier temps l'appariement de l'élégance et des belles lettres : non seulement le sapeur se proclame personnage de roman, mais le magasin de vêtements devient lieu de vente et de publicité littéraire. D'autre part, les termes prêtés à Jocelyn confirment la vocation totalisatrice de la sape comprise comme discours mondial et encyclopédique : le sapeur est le monde, où il circule dans un contexte de concours de beauté agonistique, mais il est aussi le langage, qu'il contribue à réécrire et à renommer, comme en témoigne l'existence de dictionnaires et de lexiques de la sape, à la façon de celui d'Elvis Makouezi. Un exemple flagrant de réappropriation linguistique a ainsi été donné au Collège de France par Dominic Thomas qui, établissant un *continuum* chromatique entre la couleur du costume arboré par Alain Mabanckou et celle de la couverture de l'édition de sa leçon inaugurale, parle d'un « Bleu Roi » qu'il faudrait rebaptiser « Bleu Collège de France » – en poussant jusqu'au bout la démarche néologique, on aurait pu dire aussi bien « bleu Mabanckou²⁷ ».

²⁶ Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage*, Paris, Grasset, 2016, p. 297.

²⁷ « À l'occasion de sa leçon inaugurale, Alain portait ce jour-là un magnifique costume bleu roi. Si aujourd'hui vous allez à ce lieu de mémoire qu'est Connivences, le grand *designer* des sapeurs dans le XVIII^e arrondissement, cette veste est en vitrine avec sa leçon inaugurale – plus « bleu roi » mais bleu désormais collège de France. » Voir l'intervention de Dominic Thomas sur le site du Collège de

Il n'est dès lors que trop tentant de prendre argument du déploiement d'élégance qu'ont constitué les dernières apparitions publiques de l'écrivain pour faire retour sur sa pratique littéraire à travers le prisme de la Sape. Le goût de la référence cachée qui irrigue notamment *Verre Cassé*²⁸ pourrait en ce cas être lu comme une traduction littéraire de l'attitude du sapeur : le titre – et plus encore le titre classique ou canonique – deviendrait alors l'équivalent de la griffe exhibée lors des concours d'élégance. Dans les deux cas, il s'agit en effet de se réapproprier, d'afficher et de composer avec un label prestigieux, dont l'identification différée se voit soumise à un jeu d'accumulation, de dissimulation et de reconnaissance. Envisager un parallèle entre le geste du sapeur griffé et le « droit de poursuite²⁹» que s'octroie Alain Mabanckou dans le champ des classiques conduirait donc à suggérer un éclairage réciproque du tissu textuel et de la posture de l'écrivain, telle que la définit notamment Jérôme Meizoz³⁰. La relecture au prisme de l'élégance des œuvres antérieures d'Alain Mabanckou – riches en figures d'écrivains amateurs ou occasionnels – se révèle à ce titre particulièrement heuristique. On pourrait ainsi avancer que la mise et les lettres offrent deux fils directeurs cachés à *African Psycho*, qui relate les déboires d'un apprenti assassin malheureux, incapable de se montrer digne de son auguste prédécesseur, le tueur Angoualima. Dans une réflexion sur les enjeux du plagiat et de la possession en littérature, Anthony Mangeon a montré récemment combien la hantise du double qui paralyse le personnage de l'apprenti-assassin pouvait être lue comme la transposition du désir mimétique liant un écrivain à son modèle³¹. Prêter attention à l'intertextualité que suggère la référence à l'*American Psycho* de Bret Easton Ellis³² autorise symétriquement à faire de la question vestimentaire un angle mort dans le roman de l'échec que propose Alain Mabanckou. Si les psychopathes africains et américains comptent un certain nombre de points communs – au premier rang desquels on citera le goût du sang et une prédilection partagée pour les victimes féminines – ils se distinguent en effet sur deux points non moins essentiels :

France : <http://www.college-de-france.fr/site/alain-mabanckou/symposium-2016-05-02-16h00.htm>, consulté le 31 août 2017 (3'53).

²⁸ Voir par exemple à ce sujet : Servilien Ukize, *La pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou : le mythe du créateur libre*, Paris, L'Harmattan, 2015.

²⁹ Suzanne Lafont, « Droit de poursuite : imaginaire patrimonial et présence de Céline dans *Verre Cassé* », in Romuald Fonkoua (dir.), *Alain Mabanckou*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

³⁰ Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 et Anthony Mangeon (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2012.

³¹ Voir Anthony Mangeon, *Crimes d'auteur : de l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, Paris, Hermann, 2016, p. 77-81.

³² Voir Bret Easton Ellis, *American Psycho*, Londres, Picador, 1991.

leur capacité à passer à l'acte et leur élégance. *American Psycho* regorge ainsi de descriptions vestimentaires et de références aux griffes qu'arborent le tueur et ses proches, tous *golden boys* ou *yuppies* de leur état. Cette orgie de marques ne trouve aucun pendant dans la réécriture de l'histoire du tueur en série que propose Alain Mabanckou : loin d'intégrer le réseau des circulations réelles et imaginaires de la Sape, Grégoire Nakobomayo se veut le défenseur d'une forme d'authenticité locale et il entend protéger son quartier d'éventuelles incursions extérieures, venues notamment de l'autre Congo. La transposition de l'obsession des griffes des *yuppies* new-yorkais dans un contexte qui aurait pu être celui de la Sape est donc refusée : le héros reste un apprenti-tueur en combinaison de travail. La superposition de ces trois modes de lecture que sont le prisme criminel, le prisme littéraire et le prisme vestimentaire, permet dès lors une interprétation du roman qui ferait coïncider écriture, crime et élégance. L'analyse trouve enfin un étai supplémentaire dans le détour par un autre roman policier d'Alain Mabanckou, *Tais-toi et meurs*, dont le narrateur, Julien Makambo, réitère la confluence et la confusion de ces trois éléments : son histoire est en effet celle d'un crime, si ce n'est perpétré, du moins assumé. L'emprisonnement qui en résulte autorise l'accès du narrateur à la littérature : le roman est une lettre écrite entre les barreaux, et le témoignage qu'il livre conduit à évoquer le sort d'un magnifique costume vert, d'abord vendu à Julien comme l'indice d'un refus du colonialisme vestimentaire, avant d'être opportunément intégré à la description des suspects que diffuse la police.

Penser la Sape aujourd'hui, à partir de la vitrine offerte par Alain Mabanckou, incite donc non seulement à lire cette technique vestimentaire comme un engagement dans un rapport agonistique avec l'Occident et comme une contestation ambiguë de l'ordre postcolonial, mais aussi à l'interpréter comme une véritable discipline littéraire : la Sape, à ce titre, est bel et bien le lieu d'une porosité entre l'imaginaire et le réel. Ses composantes structurelles – telles que le goût de l'abondance, la circulation des références et la volonté de réappropriation de l'objet « emprunté » – définissent mieux que la simple notion de mimétisme l'esthétique de certaines œuvres contemporaines et le positionnement de leurs auteurs. Restituant au texte sa dimension étymologique de tissu, la Sape permet ainsi de penser la pratique d'écrivains chez qui la prolifération des références nourrit un rapport de rivalité ou de réappropriation potentiellement transgressive du « modèle » occidental.

Luxes de vaurien : pour une critique du « lacostisme »

Empruntant les chemins tracés par la figure du « gentleman cambrioleur », l'association de l'élégance et du crime invite à s'interroger plus avant sur la dimension hypothétiquement transgressive que pourrait receler la Sape, dès lors qu'elle a partie liée avec le meurtre, le plagiat ou le recel. On peut en effet se demander, à partir du cas d'Alain Mabanckou, quel statut il faudrait donner à la « transformation³³ » de l'écrivain postcolonial en sapeur dans un contexte de circulation et de réappropriation agonistique des imaginaires. Afficher la Sape, est-ce renforcer le cliché de la « truculence » haute en couleurs, biaiser le miroir du Moi et du Nous comme le suggère Sami Tchak dans son intervention au Collège de France³⁴, ou proposer au contraire, si ce n'est un contre-discours, du moins un « discours contre », qui tout en ne réfutant pas les points de contact et de jonction, irait au-delà du simple mimétisme ? La réponse à cette question pourrait passer par la convocation d'un auteur qui ne compte en rien parmi les initiés de l'acronyme : deux textes de Sony Labou Tansi, pourtant distants chronologiquement, permettent d'éclairer les enjeux d'une critique de la Sape et de ses éventuelles tendances au conformisme. La « Lettre d'un coopéré à un coopérant », datée de 1991, condamne sans nuance une tendance mimétique dont la Sape constituerait la forme la plus exacerbée :

« Dépendance multiforme qui n'épargne ni le mental ni les comportements ; [...] les écoles locales ne forment pas, naissent les mythes du doctorat parisien ou londonien ; les tissus locaux et autres fringues ne seyant pas, on inaugure le lacostisme et le saint-laurentisme, sous-entendu que rester avec de la laine à quarante à l'ombre, c'est être nippé civilisé. Tu comprendras, cher Christian, à quel point notre espace mental et notre imaginaire sont devenus impropres au développement, ce mot pris au sens strict qui lui confère l'art de vivre en toute intelligence avec son temps, son milieu et son imaginaire, l'art aussi de vivre tous les battements de ses émotions, au sein de la complexification socioculturelle³⁵. »

Signalée par l'usage du néologisme, la prédilection pour la marque consacre une dépendance vis-à-vis de l'Occident, et est donc perçue comme la manifestation la plus flagrante de l'aliénation culturelle des anciens colonisés : elle agit par conséquent comme une entrave au « développement », compris comme échange et complexification de la relation. La colère qu'exprime en ces lignes Sony Labou Tansi pourrait être rapprochée de celle des deux personnages de Criss et Cross, qui se rejoignent à la fin de la pièce pour l'énoncé d'un

³³ « Transformation » est le titre de la section que Frédéric Ciriez consacre à l'histoire de Parfait.

³⁴ Voir Sami Tchak, « Le Moi au miroir fragmenté du Nous », in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 203-205.

³⁵ Voir Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 149-150.

jugement unanime : « Oui, J.M. Weston, on t'emmerde ! », scellant ainsi leur débâcle et la fin de leur quête d'un objet de luxe enterré quelque part dans un pays en ruine. La Sape mériterait donc la condamnation, en tant qu'elle empêcherait, par sa futilité, une transformation en profondeur des sociétés et de l'individu postcolonial. Un poème de jeunesse de Sony Labou Tansi, tiré de la seconde version des *Vers au Vinaigre*, permet de reconduire ce premier verdict tout en allant un peu plus loin dans l'analyse. Il s'agit en effet d'un texte qui s'apparente à un autoportrait poétique, rythmé par l'assimilation de l'écrivain au « néant » et par le ressassement de ses échecs scolaires, notamment en cours de russe. Reprenant la condamnation prononcée par l'enseignant, le poète se la réapproprie pour en faire l'étendard d'un *ethos* poétique hostile à l'imposition de toute influence européenne :

« Vaurien ! J'y pense à perdre haleine
Vaurien ! Ce mot me va mieux que tous vos vestons
De laine – que votre coton
Blanc – Vaurien ! Que je suis beau là-dedans !³⁶»

Par sa forme dialogique, le poème met évidemment en scène la confrontation de deux modèles : celui de l'homme en « veston de laine », que d'autres textes font d'ailleurs rimer avec Verlaine³⁷, et celui du vaurien qui refuse la coupe et le pli imposé par l'école. On pourrait donc distinguer deux postures possibles pour l'écrivain francophone défini par Sony : le porteur de veste qu'est le sapeur, dénoncé comme un être éminemment mimétique, et le contre-modèle qu'offrirait un « vaurien » habillé du seul mot qui le dénigre. Opposer le « vaurien » et l'élégant conduirait dès lors, si l'on suit les *Vers au vinaigre*, à condamner la compromission du sapeur, gagné par un luxe mimétique et superficiel, et à regretter l'assagissement de tous les vauriens qui auraient été susceptibles de tenir un discours transgressif et autonome, mais ont cédé à une tentation conformiste.

Les lectures proposées plus haut entament cependant l'hypothèse d'un rapport d'opposition simple entre le « vaurien » et le « sapeur ». Ce dernier, en effet, est à la fois l'homme à la veste, convoquant une logique bourdieusienne de distinction³⁸, et un vaurien marginalisé, revendiquant une appropriation totale du langage. Les textes littéraires qui convoquent la figure du sapeur sont à ce titre révélateurs de la persistance du vaurien sous la veste : le Parfait de Frédéric Ciriez a ainsi connu des turbulences qui feraient rougir Saint Augustin, alors que les personnages de *Bleu Blanc Rouge* s'illustrent tout au long du roman

³⁶ Voir Sony Labou Tansi, *Vers au vinaigre*, in Nicolas Martin-Granel et Claire Riffard, *Poèmes*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 347.

³⁷ *Ibid.*, p. 333

³⁸ Voir Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

par leurs activités de faussaire. Criss et Cross, quant à eux, se définissent comme des spécialistes en « festival de rien », dont le public sort déçu ou dupé, tandis que les narrateurs d'*African Psycho* et de *Tais-toi et meurs* se rêvent ou se confessent criminels. Que faire dès lors de cette fausse dichotomie du sapeur et du vaurien ? La débauche consumériste de l'élégant ne constituerait-elle qu'une nouvelle bulle d'investissements factices, conçue pour offrir une couverture à des écrivains francophones habités par l'angoisse de la « valeur » ?

La compréhension du positionnement littéraire complexe du vaurien nous semble s'enrichir d'un détour anachronique et d'un retour sur l'apparition précoce que fait cette figure désœuvrée sous la plume romantique de Joseph von Eichendorff. Le récit qu'il intitule *Aus dem Leben eines Taugenichts* – récemment traduit par *De la Vie d'un Vaurien*³⁹ – raconte l'errance d'un jeune garçon qui quitte le moulin de son père pour devenir jardinier dans un château : un souci comparatiste inciterait à ce titre à souligner que le *Dictionnaire de la SAPE* d'Elvis Makouezi rappelle toute l'importance du jardinage et de la composition florale pour les initiés. L'insouciant vaurien d'Eichendorff se voit comparé par la critique au Papageno de Mozart⁴⁰ : préférant à l'engagement héroïque le voyage, le chant et le bon mot, tous deux sont qualifiés à plusieurs reprises de « drôles d'oiseaux ». Pourtant, à la fin de la nouvelle, au moment où il comprend que ses souhaits seront réalisés, qu'il pourra épouser la femme qu'il aime et rentrera dans le rang en devenant portier, le personnage principal connaît une soudaine poussée d'élégance, et s'imagine revêtu « d'un frac à l'anglaise, d'un chapeau de paille, d'un pantalon bouffant et d'éperons ». On n'est pas si loin, en somme, du « sarouel façon Aladin » que chante Maître Gims, ou de ces peintures de Pierre Bodo, où les élégants sapeurs se métamorphosent en oiseaux. Si l'on en croit la leçon d'Eichendorff confrontant le vaurien romantique à celui qu'il appelle le philistin, il y aurait donc une irréfragable tendance du vaurien à se réapproprier l'élégance bourgeoise et à en proposer une recombinaison idiosyncrasique – au risque peut-être de s'égarer et de perdre de vue son identité première. Sans doute ce motif romantique⁴¹, fait de ruptures et de concessions, de marginalités et d'intégrations, peut-il nous aider à comprendre ce qu'est aujourd'hui la « parade » du sapeur postcolonial, quelque part entre l'oiseau migrateur et le consommateur, entre la télé-réalité et le parterre de fleurs, entre le tueur en série qui a réussi et l'oiseleur.

³⁹ Voir Joseph von Eichendorff, *De la vie d'un vaurien*, Paris, Les Belles Lettres, 2013 (trad.. Philippe Forget).

⁴⁰ Voir notamment John Milfull et Jean-Claude Duport. « Papageno héros ? », in *Romantisme*, 1971, n°1-2, pp. 37-43.

⁴¹ Sur les possibilités d'une lecture romantique des textes d'auteurs dominés, voir : Bernard Mouralis, « Romantisme et mondialisation », in *L'Illusion de l'altérité, études de littérature africaine*, Paris, Champion, 2007, p. 701-724.

Bibliographie :

- Julien Mabilia Bissila, *Au nom du père, du fils et de JM Weston*, Paris, Acoria éditions, 2013.
- Frédéric Ciriez, *Mélo*, Paris, Gallimard, 2013.
- Justin-Daniel Gandoulou, *Au cœur de la Sape : mœurs et aventures des Congolais à Paris*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- Alain Mabanckou, *Bleu Blanc Rouge*, Paris, Présence Africaine, 1998.
- Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, Paris, Seuil, 2005.
- Alain Mabanckou, *African Psycho*, Paris, Serpent à plumes, 2003.
- Alain Mabanckou, *Tais-toi et meurs*, Paris, Pocket, 2012.
- Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage*, Paris, Grasset, 2016.
- Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- Marielle Macé, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- Elvis G. Makouezi, *Dictionnaire de la SAPE*, Paris, Publibook, 2013.
- Anthony Mangeon (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2012.
- Anthony Mangeon, *Crimes d'auteur : de l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, Paris, Hermann, 2016.
- Héctor Mediavilla, *S.A.P.E.*, Paris, Intervalles, 2013.
- Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales : la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.
- Daniele Tamagni, *Global style battles. Modes et sud cultures urbaines*, Paris, La Découverte, 2015.
- Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- Sony Labou Tansi, *Poèmes*, édition critique et génétique coordonnée par Nicolas Martin-Granel et Claire Riffard, en collaboration avec Céline Gahungu, Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète Libre », 2015.
- Servilien Ukize, *La pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou : le mythe du créateur libre*, Paris, L'Harmattan, 2015.

Liste de noms pour l'index :

Frédéric Ciriez

Alain Mabanckou

Julien Mabilia Bissila

Héctor Mediavilla

Jean Rouch

Sony Labou Tansi