

## **Aux Etats-Unis d’Afrique de Abdourahman Waberi: narration dialogique ou dialectique ?**

Anjali Prabhu

*Aux Etats-Unis d’Afrique*<sup>1</sup>, roman de l’écrivain djiboutien Abdourahman Waberi, présente un monde inversé dans lequel des vagues d’immigrés d’une Europe appauvrie arrivent en Afrique :

Ainsi, les nouveaux migrants propagent leur natalité galopante, leur suite millénaire, leur manque d’ambition, leurs religions rétrogrades, comme le protestantisme, le judaïsme, ou le catholicisme, leur machisme ancestral, leurs maladies endémiques. En un mot, ils introduisent le tiers-monde directement dans l’anus des Etats-Unis d’Afrique. (20)

Ces infortunés essaient de joindre les deux bouts en marge de la vie urbaine du continent où ils viennent de débarquer. Waberi développe un discours qui reconsidère le rapport entre « le nord et le sud » tout en l’inversant. Par le biais de la fiction et par un jeu de transposition, il met en scène un monde globalisé, mais dans un sens contraire au discours général dominant. Se réclamant des symboles africains de la diaspora aussi bien que ceux du continent, l’auteur a imaginé un monde dont la culture globale est à base africaine, et dans lequel les symboles du capitalisme si étroitement associés aux pays du nord sont africanisés. L’auteur déstabilise ainsi le présent actuel et, sournoisement, nos repères historiques. Son intervention dans la discussion du monde capitaliste est « politique » dans le sens où il crée

une sphère d’expérience spécifique où certains objets sont posés comme communs et certains sujets regardés comme capables de désigner ces objets et d’argumenter à leur sujet. Mais cette constitution n’est pas une donnée fixe reposant sur un invariant anthropologique.<sup>2</sup>

Il est ici question de savoir, d’une part, quels sujets pourraient argumenter dans un débat philosophique sur le pouvoir, et d’autre part, il faudrait prendre en compte que la sphère d’expérience est une construction discursive, mais une qui se comprend par une conception sociale et essentiellement

---

<sup>1</sup> Abdourahman Waberi, *Aux Etats-Unis d’Afrique*. Paris: J.-C. Lattès, 2006.

<sup>2</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007, p. 11.

historique. Le roman permet à l'auteur de réfléchir sur son rôle créateur d'un discours fictionnel qui se veut une intervention historique. Evoquant le chanteur Rastafari comme «le célébriissime Robert Marley» qu'il nomme «notre grand parolier», l'auteur se définit lui-même comme «L'homme qui s'est donné le droit de chansonnier et de caricaturer la planète entière». (39)

Cette image de l'écrivain se profile dans le postscriptum qu'ajoute le narrateur du roman à une lettre retrouvée sur le corps d'un de ces infortunés exilés blancs, mort dans la mer en essayant d'atteindre la terre promise des Etats-Unis d'Afrique. C'est là une inversion évidente de l'odyssée de centaines d'immigrés noirs, jaunes, ou bruns, de toutes les régions du sud qui, dans l'histoire récente, s'acharnent à gagner le nord. Selon le narrateur du roman, ce pauvre blanc mort dans la mer devait être «un fin lettré, poète ou philosophe» qui ne ressemble en rien au stéréotype «de l'immigrant nu, féroce et sauvage». (126)<sup>3</sup> L'auteur de la lettre en question se dresse contre un «vous» en Afrique qui «s'adonn[e] au fitness et au lifting» (124), alors que le «nous» se trouve «voulant et désirant, et quémandant de boire, manger, se sustenter, vivre, uriner, déféquer [...]». (124) C'est, résumé, la représentation d'une Afrique dont le (sur)développement est perceptible dans la culture de loisirs de la vie urbaine, en contraste avec la pauvreté impitoyable montrée dans le roman par l'énumération insistante des basses besognes des Européens émigrés pour pouvoir survivre. Cette tension dans le roman, entre une image stéréotypée de l'Afrique réelle et son contraire tel que présenté dans la fiction romanesque, s'inscrit comme la construction systématique d'une dystopie: terme à comprendre comme la forme d'un idéal représentée par sa négation. En outre, une tension narrative s'établit, et très tôt, entre le narrateur (anonyme) et le personnage principal («tu») à qui il s'adresse. Celle-ci est une jeune femme blanche adoptée et bien placée, étant héritière légitime des richesses des Etats-Unis d'Afrique. Le rapport entre le narrateur et le personnage, Maya/Malaïka, se caractérise, d'une part, par l'omniscience non dissimulée du narrateur, et d'autre part, par le désir avoué du même narrateur pour sa création discursive. En suivant de près la narration, nous verrons que le narrateur omniscient finit par révéler non seulement son désir de contrôler le discours, mais également un désir souvent articulé au registre libidinal pour le personnage qu'il crée au moyen de ce même discours.

---

<sup>3</sup> L'on pourrait y voir une critique de l'image stéréotypée de l'immigré, en France tout au moins, et aussi une projection de Waberi lui-même: immigré, vivant en France, enseignant l'anglais, et plus récemment enseignant aux Etats-Unis. Les conditions de sa propre immigration sont loin de ressembler à celles de ses infortunés personnages.

J'aimerais donc examiner ce rapport tout en gardant l'idée centrale que le roman de Waberi est moins une histoire (un énoncé) qu'une réflexion théorique sur le pouvoir et sur le sort de la collectivité humaine à travers les contingences historiques. La dystopie constitue une intervention politique qui contredit l'utopie tout en la suggérant. Puisque dans le roman cette dystopie est en même temps une représentation de la réalité, mais inversée (le négatif, comme l'est celui d'une photographie du réel), il est possible de l'appréhender autrement lorsqu'il s'agit de la conscience historique. Pourrait-on voir dans cette vue satirique la conscience des possibilités créatrices dans l'appréhension « ironique » de la dimension fictionnelle du discours historique ? C'est, selon Hayden White, ce que les philosophes de l'âge des Lumières n'ont pas su faire.<sup>4</sup> White suggère que la conception de l'histoire à l'âge des Lumières, d'une part critiquait la société à la lumière d'un idéal qui évaluait moralement la réalité, mais d'autre part, le faisait en basant cette critique sur une analyse des causes du processus historique.<sup>5</sup> Il découle de cette contradiction une ironie peu utile puisque absolue et pessimiste. Afin de comprendre l'ambition du roman de Waberi, je me propose d'examiner comment celui-ci reprend et réécrit un texte de l'époque des Lumières : le conte de *Candide* auquel l'auteur de *Aux Etats-Unis d'Afrique* fait référence assez explicitement.

### **Candide : optimisme ou illusion ?**

Si les pérégrinations de la jeune Maya, personnage principal du roman de Waberi, rappellent les péripéties de Candide, la *Bildung* de ce personnage féminin et le personnage savant de son père, le docteur Papa, invitent à une comparaison avec le conte de Voltaire. Par ailleurs, les aventures de Maya élargissent les clôtures théoriques de celles de Candide en ce qui concerne la notion de la collectivité, suggérée comme une solution provisoire dans les deux histoires. Si Candide évoque l'optimisme (soit par l'équivalence que pourrait suggérer le « ou » du titre ; soit par opposition si le « ou » suggère que le choix offre le contraire du personnage de Candide), le mot *maya* est, dans la langue sanskrite, associé à l'illusion : ce qui remet en question le positivisme sur lequel se base le conte de Voltaire. Pour justifier le rapprochement, il suffira de rappeler que Candide « avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple »<sup>6</sup>, alors que le personnage de Maya, selon le

---

<sup>4</sup> Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973, p. 69.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>6</sup> Voltaire, *Candide*. Paris: Larousse-Bordas, 1997, p. 25.

narrateur, se caractérise par «[s]on jugement [...] fondé, son cœur plein de bonté». (23) Le clin d'œil de l'auteur ne tardera pas à en donner au lecteur l'affirmation, car Maya «a poussé comme l'herbe dans ce pays de cocagne, dans *la meilleure des familles possibles*» [c'est nous qui soulignons]. (23) Si Candide est chassé de Westphalie et qu'il renonce au mythe d'Eldorado, la décision de «cultiver son jardin» annonce déjà un esprit bien moderne. Il est impossible dorénavant de croire un Barthes, pour qui nous (les lecteurs de son temps) n'avons rien en commun avec Voltaire car celui-ci «fut un écrivain heureux» (10)<sup>7</sup>: ce qui diverge de la position de White envers le même philosophe. Pour White, Voltaire et son temps se caractérisent par un pessimisme envahissant, manifeste dans la forte présence de l'ironie. Waberi reproduit cet «optimisme» négatif à travers le narrateur du roman qui attire très tôt l'attention du lecteur sur la narration dès que la comparaison avec le conte philosophique de Voltaire a été rendue explicite: «Il est possible que cette histoire familiale, ressassée, convulsive, racontée dans le désordre vous donne du fil à retordre». (25)

L'exposition avertit qu'il s'agit ici d'un problème philosophique qui s'implique dans l'énonciation. *Candide* et *Aux Etats-Unis d'Afrique* offrent tous deux un dénouement qui propose la collectivité comme solution. Dans *Candide*, elle constitue la seule précaution contre un monde essentiellement méchant et contre lequel l'individu s'arme d'optimisme pour survivre. L'auteur rétablit ainsi la primauté de la société par rapport à l'individu. Chez Waberi cette idée prend une valeur bien plus ambitieuse:

Au lieu du «nous» fièrement claironné, «nous» roulant les mécaniques, gonflant les pectoraux, c'est un autre «nous» en diffraction, en interaction, en traduction, un «nous» en attente, en écoute, bref un «nous» en dialogue qui viendra. (202)

L'on retrouve certes ici, un écho d'Edouard Glissant. La dynamique entre le narrateur et Maya devient une exploration durable de ce que Glissant a désigné par le terme complexe de «Relation». Le rapport du sujet à son objet ne se constitue qu'en un sens concret de l'historique. C'est ainsi que Glissant nous offre sa conception de la «créolisation», – elle dépasse et dépend de la spécificité caribéenne – comme processus historique engendré par la rencontre de deux entités, dans un choc à la fois historique et épistémologique. La reconstitution de ce moment de la rencontre qu'est le métissage implique pour Glissant un sujet éthique, entièrement historique.<sup>8</sup> Ce qui

<sup>7</sup> Roland Barthes, «Le dernier des écrivains heureux.», préface à Voltaire, *Romans et contes*. Paris: Gallimard, 1972, p. 9–17.

<sup>8</sup> Pour une discussion détaillée de ces termes, voir Anjali Prabhu, «Interrogating Hybridity: Subaltern Agency and Totality in Postcolonial Theory.» *Diacritics* 35.2

intéresse Waberi, c'est l'implication éthique du sujet de l'énonciation dans la notion de l'Histoire. L'auteur de *Aux Etats-Unis d'Afrique* nous présente une histoire (un énoncé) où l'Afrique émerge comme le lieu légitime et aisé de l'énoncé. En plaçant cette histoire fabuleuse comme une inversion des rapports réels d'autorité, l'auteur dépasse l'ironie pessimiste dont parle White, pour suggérer la contingence non seulement des « faits », mais aussi de l'enjeu du pouvoir dans l'acte de l'énonciation qui résulte de ces faits.

Si le conte de *Candide* se termine avec la conclusion qu'il faut cultiver son jardin dans la recherche du bonheur, Maya, quant à elle, sert à remettre en question la notion et la possibilité même du bonheur pour la race humaine. S'il faut en croire White, l'on serait obligé de voir dans la fin de *Candide* une conclusion philosophique de l'anti-héroïsme du personnage de Candide (et de tout personnage historique ou romanesque, car le héros est un concept qui ne s'accorde pas avec les prémisses centrales de l'époque). L'écrivain djiboutien montre que l'étonnement et l'ironie de Voltaire ne méritaient pas la critique dédaigneuse d'anti-intellectualisme qui lui a été faite par Roland Barthes. Et, comme le note Patrick Henry, il se peut que Barthes lui-même n'ait pas su lire « lisiblement » le texte du philosophe Voltaire:<sup>9</sup> ce que, semble-t-il, fait admirablement Waberi. Sa relecture transformative toutefois, dépasse de loin une simple relecture « lisible » de *Candide*. Waberi ne se dresse pas contre un Elie Fréron comme l'a fait son prédécesseur, et l'on ne distingue pas l'équivalent d'un Leibniz comme critique sous-jacente à son œuvre. Pourtant, la raison suffisante, pour reprendre le terme de Leibniz, de cette Afrique engraisée et de tous ses maux qui structurent le système planétaire, c'est le capitalisme mondial. Ainsi, l'Afrique n'émerge-t-elle pas comme l'utopie réalisée du rêve de Marcus Garvey, ni comme une critique « située » ou plutôt « resituée » dans la dystopie (c'est-à-dire provenant d'Afrique) du capitalisme euro-américain : la situation ou perspective importe peu dans la critique d'un système qui est aussi néfaste dans les mains des Blancs que dans celles des Noirs. En d'autres termes, l'Afrique du roman de Waberi n'est guère meilleure que l'Europe, ni plus rachetable que l'Euro-Amérique réelle dont elle reproduit les crimes et les jeux d'exclusion. Cependant le roman ne se présente pas comme une simple exposition des maux et une condamnation de l'humanité. Il cherche à aller au-delà de la contingence historique en proposant un humanisme conçu et développé théoriquement et systématiquement au niveau de la narration. Si le mouvement du centre de ce système capitaliste en Afrique semble trop éloigné au lecteur même dans ce contexte de la fiction, en rendant par conséquent le roman absurde,

---

(2005) : 76-92.

<sup>9</sup> Patrick Henry, « Contre Barthes. » *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 249 (1987) : 19-26.

il n'en demeure pas moins que le lieu propre à la révolution revient à l'individu dans son rapport éthique avec son « autre ». Hayden White rappelle que la pensée historique du dix-huitième siècle partait des prémisses que « plus ça change, plus c'est la même chose », et il affirme qu'en fin de compte, les philosophes ne croyaient pas en la possibilité d'une véritable « transformation » de quoi que ce soit : « ni la société, ni la culture, ni eux-mêmes » [ma traduction].<sup>10</sup> Waberi prend comme point de départ l'individu qui peut se transformer par une conscience plus aiguë de la relation au niveau de son autre, au niveau de son expérience et de sa contribution à la culture, et au niveau de la société qui s'élargit chaque jour par le rétrécissement du monde qu'accomplit en grande partie le capitalisme.

### La peau noire ou blanche qui désire : exercice de phénoménologie

Les analyses des économistes sur la question d'Afrique et du capitalisme sont partagées. Les intellectuels tels que Paul Collier, Dambisa Moyo ou Hernando de Soto ont débattu, en prenant des positions différentes, la question d'aide financière provenant du Nord pour aider les pays du Sud.<sup>11</sup> Waberi se montre tout aussi concerné par les mêmes questions, mais les approche à partir d'éléments différents. Voulant sortir de la culture capitaliste pour trouver une base à son humanisme, l'auteur propose un décollage phénoménologique au lieu d'un retour au passé précolonial ou autre. Ainsi, évite-t-il une analyse historique qui va dans le sens d'une évolution chronologique pour privilégier l'expérience, voire la sensation, dans cette quête de retrouver l'humanité qui nous réunit tous. Pour ce faire, il amorce une réflexion sur la peau et le désir. Cette peau, blanche ou noire,

cherche par toutes ses fibres l'émoi, l'amour, la confusion, le dérèglement des sens. Elle veut fusionner avec la peau de l'autre, mêler sa sueur, ses larmes, ses effluves à ceux de son prochain. Elle veut vriller dans sa chair, boire son eau. (176)

Adama Traoré, étudiant à l'École des Arts d'Accra, aime désespérément Maya qui sera diplômée de la même institution. Les sentiments de Traoré amènent le narrateur du roman à réfléchir sur la peau, qui enfin humanise car ce qu'elle cherche, ce n'est pas ce que désirent (ou pensent désirer) les êtres

<sup>10</sup> Hayden White, *op. cit.*, p. 68.

<sup>11</sup> Paul Collier, *The Bottom Billion: Why the Poorest Countries are Failing and What can be done about it*. Oxford: OUP, 2007; Dambisa Moyo, *Dead Aid: Why Aid is not Working and How there is a Better Way for Africa*. Toronto: Douglas and MacIntyre, 2010; Hernando de Soto, *The Mystery of Capital: Why Capitalism Triumphs in the West and Fails Everywhere Else*. London: Bantam Press/Random House, 2000.

humains cultivés dans un monde où le capitalisme ne fait que diversifier ses formes.

L'expérience de la peau, l'expérience « pure », dépasse et défie l'autorité de l'Histoire, les contingences dont se construit la réalité telle qu'on la connaît et qu'on lie à la notion même de « culture ». Pour la peau qui désire au niveau de la sensation pure, si l'on accepte cette possibilité, il s'agit plutôt d'une relation où il n'y a « [p]as de domination, plus de négation. Emulsion, fusion. [...] Peau contre peau, accord des corps » (178). L'utilité de la dystopie dans la quête éthique de l'auteur semble limitée dans son inversion méticuleuse de la réalité puisque celle-ci n'est affirmée dans sa vérité historique que par l'inversion même: ce qui permet au jeu narratif d'être parfaitement compréhensible par le lecteur. Le lecteur et l'auteur connaissent la culture globale actuelle et possèdent également en commun une Histoire dont ils pourraient s'accorder sur les points majeurs et qu'ils comprennent comme ayant engendré cette culture globalement visible: ce qui est essentiel à l'inversion dont dépend la démarche narrative du roman.

Dans cette Histoire, le désir connaît une orientation assez spécifique et changeante. Pertinent ici est surtout un certain historique réel du désir, représenté par Maya: ce personnage blanc, mais de culture noire. Le lecteur saisit déjà les règles du jeu de l'inversion: la blancheur porte toutes les connotations négatives de ce qui était historiquement associé avec le noir. Ainsi le narrateur peut rappeler le contexte colonial et la hiérarchie du noir et du blanc dans tous les domaines, y compris particulièrement celui des relations sexuelles: ce domaine est lié au désir et à l'exotisme, à la féminisation du colonisé, à l'hyper-sexualisation de la femme colonisée et à l'espace toujours ambigu que la femme occupe dans le discours nationaliste. La femme y est à la fois symbole de la tradition et actant « moderne » dans la libération. L'expérience de la peau désirante dans la dystopie sert à théoriser la manière dont les êtres peuvent s'engager au niveau interpersonnel, sans avoir recours à des catégories trop facilement récupérables et qui correspondraient à la réalité: surtout ici celle de « race ». La dystopie est déroutante justement parce que l'inversion montre qu'il n'y a aucune différence au niveau planétaire: l'inversion apporte tout d'abord un remplacement essentiel d'un vocabulaire éculé. Les stéréotypes s'appliquent au Blanc: nouvelle manière donc de les décrire et qui reconduit les vocables qui, pendant longtemps, avaient servi à décrire les Noirs.

Le désir fonctionne comme moyen percutant qui perturbe la transposition exacte du monde réel au monde fictif. De cette façon, cette métamorphose renvoie au monde réel, pour le révéler comme étant la véritable dystopie (d'un idéal réalisable), ce qui est également la matière dont se servent les économistes tels Collier, Moyo et Soto. La critique que fait Waberi d'un monde farouchement capitaliste ne propose évidemment pas de solution

au niveau économique mais plutôt au niveau de la pensée. Elle expose tout d'abord comment les structures économiques ont à leur tour structuré la pensée et le vocabulaire, les images et les vérités qui désignent les peuples et les cultures déshérités historiquement par le capitalisme mondial, pour ensuite révéler comment ces structures, dans la réalité ainsi que dans l'imaginaire, modèlent nos interactions au niveau le plus intime.

Les mécanismes et le jeu narratif éclairent l'implication du lecteur dans l'Histoire collective dans laquelle il s'inscrit sans trop de résistance. En réduisant l'expérience au niveau phénoménologique en même temps que la narration exige une prise de conscience du jeu de pouvoir, le roman de Waberi met en évidence l'enjeu de l'Histoire et la nécessité pour chaque lecteur de réévaluer celle-ci à partir de sa propre perspective.

### Narration dialogique ou dialectique ?

Le narrateur s'adresse à Maya, dont il préfère le diminutif Malaïka, pour dire: «Tu dis <je> pour mieux parler des autres». (207) Or, nous pourrions voir que le narrateur dit «tu» pour mieux entrer dans cette danse du désir qui ne peut se faire que par un «je». La conception du «je» et ainsi d'un sujet de l'énonciation, émerge de la construction des sujets et des objets visibles dans l'énoncé. Le narrateur semble connaître les pensées et les désirs de Maya/Malaïka :

Quant à toi, Malaïka, tu ne fais que débiter. Mais déjà... [sic] tu émerveilles en faisant tes gammes. *Tu ne veux* pas pourrir dans la rue comme un corps de pendu offert aux vautours, criblé d'oublis. [c'est nous qui soulignons]. (27)

Ce narrateur omniscient, par la répétition incessante de «tu», finit par rendre douteuse l'authenticité fictionnelle de la parole de Maya. Lorsque Maya rêve de retrouver sa mère, en raison de l'autorité et du contrôle absolu du narrateur, l'affirmation de chaque constatation du personnage éloigne ainsi deux fois la dite mère car le tutoiement de Maya à son égard ne devient qu'un dédoublement du discours du narrateur :

Mère je cours après l'odeur de ton sein, *voilà ce que tu te dis*. Je cours après ton visage, ton toucher, la caresse de tes yeux. Un jour je serai à nouveau à toi, comme le voile de tes paupières, *voilà ce que tu te répètes*. » [c'est nous qui soulignons]. (75)

Tout doucement le désir de Maya de rejoindre sa mère biologique se confond avec le désir du narrateur pour la création discursive qu'est pour lui le personnage de Maya, et révèle le plaisir inavouable qui réside dans l'acte



de créer la parole d'un autre et de créer l'autre par la parole. Ce dialogisme n'échappe pas toujours à une tension dialectique car la parole de Maya ne se construit pas en dehors du discours du narrateur.

Il serait toutefois injuste de reprocher à l'auteur d'avoir mis en œuvre un simple et vulgaire jeu de pouvoir entre un personnage et un narrateur/auteur. Bien loin de ce genre de simplification, l'auteur entre dans un jeu non sans risques où il consent à révéler la nécessité du dédoublement<sup>12</sup> en exposant le fil de sa pensée et de la construction de la narration. Le jeu devient explicite :

Qui suis-je, te demandes-tu parfois Maya? Et celui qu'on voit chaque matin dans le miroir: le double, le sosie, est-il familier? N'est-il pas déjà de trop? [...] Qu'est-ce qu'il raconte sur ton compte? (77)

On ne rencontre donc jamais Maya puisque le narrateur nous livre ses paroles, ses réactions au point où l'on ne peut s'empêcher de croire que Maya est une transposition du « je » philosophique du narrateur. Cependant, en entretenant Maya au sujet de son double, le narrateur révèle le jeu du désir comme étant un jeu de pouvoir. Le discours, ayant marqué la rivalité entre Maya et sa propre image, va plus loin pour instaurer une rivalité entre le narrateur et Maya :

Tu crois qu'il va rester tranquille, repu et fatigué comme les lionceaux après le festin? Il n'attend que toi que c'en est devenu une obsession, une raison de vivre, un destin. Il guette le moindre de tes gestes. Il t'imagine rival, concurrent ou, pire, ennemi mortel. Il te sautera à la gorge dès que l'occasion se présentera. (78)

Est-ce une exagération que d'imaginer une rivalité entre le narrateur et l'héroïne? Ne serait-ce pas une de ces idées littéraires éculées de dire que la narration incarne « le désir »? Sinon, pourrait-on ainsi comprendre la réticence du narrateur à céder la parole à Maya, même à titre expérimental, comme une tentative de maintenir le texte au niveau du discours avant qu'il ne devienne histoire? Le discours, ainsi compris, révèle les circonstances de l'énonciation, ici en faisant de Maya une invention dont la volonté se crée et se sait par son narrateur. Par contre, l'histoire, dans le sens narratologique, renvoie à ce qui se passe (à comparer avec *comment* la narration le présente). Mais il y a le sens plus élargi venant d'Emile Benveniste et développé ensuite par divers intellectuels, selon lequel l'Histoire s'oppose au discours

<sup>12</sup> Pour une discussion de cette même idée du dédoublement dans le cas de la narration à la deuxième personne, voir Anjali Prabhu, « Sisterhood and Rivalry in-between the Shadow and the Sultana: A Problematic of Representation in *Ombre sultane*. » *Research in African Literatures* 33.3 (2002): 69-96.

puisqu'elle est objective alors que le dernier est subjectif. Dans le cas du narrateur de ce roman, laisser le discours devenir Histoire serait effacer son « je », ou du moins, atténuer son omniscience ici absolue. De plus, ce serait concéder au personnage une certaine opacité ou une incompréhensibilité de la part du narrateur. Paradoxalement, cette même tentative vers l'objectivité a ouvert l'écriture de l'Histoire à la critique d'une prétendue objectivité, car, comme Walter Benjamin l'a bien dit, l'Histoire est toujours écrite par « les vainqueurs »<sup>13</sup>. Comment comprendre alors le fait que le narrateur se laisse aller jusqu'à vouloir s'attribuer les actes d'un personnage ? Il suffit d'examiner le cas d'un personnage énigmatique : l'homme au bonnet sale que Maya observe en face de la maison. Le bonhomme n'est pas bien accueilli dans un de ces beaux quartiers : « On dit qu'il est sorti de derrière l'usine [...] ». (48) Ce « on » va tout naturellement se glisser vers un « nous » :

On se frotte les yeux. On se pose des questions, on s'inquiète un peu. [...] On le retrouvera au même endroit ou couché sur le banc de l'abribus. Est-ce la fin du voyage pour lui ? Il est là, c'est tout. Sa silhouette a croisé, Maya, la flamme de *nos* pupilles [c'est nous qui soulignons]. (49)

Le possessif « nos » substitue de façon très naturelle la forme « ses » qui s'accorderait avec le sujet « on », surtout parce qu'ici, à cause de l'autre sujet « il », l'adjectif possessif est déjà employé : « sa silhouette. » Quoi qu'il en soit, l'introduction du prénom, Maya, au moment clé, projette le narrateur de manière dramatique dans le « nous » avec « nos pupilles ». Nos pupilles, est-ce tout simplement le fait que le narrateur observe avec le personnage, ou peut-on suggérer que le narrateur partage de manière autre (impossible sauf dans cette énonciation du désir) les pupilles du personnage ? Désirer l'autre, désirer être/devenir l'autre.

Lorsque Maya arrive dans le pays de sa première mère (sa mère biologique), la France, le narrateur ne peut plus se retenir : « Qu'est-ce que tu fais ici » lui demande-t-il pour commencer. (186) Pour se précipiter dans le texte, pour occuper l'être de Maya, la seule manière narrative et grammaticale semble l'hypothèse : « Il faudrait me payer tous les minerais du Transvaal pour que je vienne fouler le sol de ce coin du globe. » A l'en croire, il s'agit d'une simple remarque que lui, le narrateur, n'irait jamais à ces coins perdus du monde sous-développé. Une fois ainsi entré dans l'esprit du personnage, le narrateur se donne libre cours pour *désirer* à la place de ce dernier : « j'aurais » dit-il « grand faim » ou « grande fringale » pour ensuite avoir « envie d'allumer la chaufferie de mon corps ». (186) Ces exemples servent à montrer brièvement comment le narrateur révèle son désir d'être, de voir, de sentir à la place de son personnage, dépassant de loin un simple désir de le contrôler.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *Œuvres*. Traduction française de Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, 2000, t. 3, p. 432.

Le narrateur ne va pas tarder à révéler son désir pour ce personnage : c'est ce qui ressort dès qu'il lui parle de son art. Lorsqu'il décrit la quête de Maya, qui est sculptrice, pour se trouver un modèle, même, il ne s'empêche pas de se mettre littéralement à la place du modèle. La culpabilité, pour ainsi dire, du narrateur, est signalée par les parenthèses entre lesquelles il se laisse aller : «(Ah ! tes mains amoureuses de potière ! Tes mains courant sur ma peau, descendant mon échine ! Je m'emporte ma petite Maya)». (135-36) Il convient de noter que le narrateur ne s'insinue pas dans le rôle d'Adama, étudiant avec Maya dans l'Ecole de l'Art d'Accra où ils se sont connus. Adama brûle d'amour pour Maya mais, lorsqu'il s'agit de la lettre amoureuse et urgente d'Adama, le narrateur préfère fusionner sa perspective avec celle d'un lecteur possible du texte, et non avec le personnage masculin amoureux de Maya. La cohérence de cette position empêche l'omniscience caractéristique du narrateur qui, maintenant, doit se demander avec le lecteur comment Maya va répondre à la situation : «*Nous voici en compagnie de Maya prise dans les rets de l'amour. Comment va-t-elle s'y prendre ? Notre cœur, comme celui d'Adama, saigne pour elle*» [italiques dans l'original]. (141) Même si le titre de ce chapitre continue de suggérer le désir du narrateur par le cœur «saignant» comparable à celui d'Adama, il devient toutefois significatif que le narrateur le partage avec un lecteur possible, et interrompt ainsi la grammaire rigide et répétitive dans laquelle Maya est la destinataire légitime et unique reconnue par le narrateur. De cette manière, le narrateur signale un être extradiégétique et s'allie avec lui.

Ailleurs, ce que l'on aurait pris comme un monologue intérieur de Maya est transformé en un discours autoritaire, voire absurde si l'on y pense :

Tu te noies littéralement dans toutes sortes de fables, d'allégories antiques ou vertes... Tiens, *tu ne te souviens plus* où tu as pêché cette image. *Mais tu es sûre et certaine* que les hommes sont des cerfs-volants reliés les uns aux autres par les fils du langage. (30)

Dire donc, non pas au lecteur, mais à Maya ce que cette dernière pense elle-même, rappelle la forme grammaticale de l'impératif : ne te souviens plus ; sois sûre et certaine ! C'est pour cette raison que le lecteur se méfie du narrateur lorsqu'il introduit la notion du doute dans son appréhension du personnage. Il serait, par exemple, invraisemblable que le narrateur demande à Maya qui pleure : «Es-tu fatiguée ou malheureuse ?» Le narrateur nous laisserait-il dans l'ambiguïté du silence, en accordant une opacité momentanée au personnage confronté à cette question ? Non, car «les larmes marquent chez toi, Maya, l'ultime frontière des mots [...]». (190)

Dans ce chapitre où le lecteur rencontre Maya dans la bibliothèque familiale, tout tourne autour des lectures qu'elle fait. Le «Docteur Papa», son

père, lui dit que toutes les histoires sont les mêmes. Le chapitre se termine avec un léger rapprochement entre le narrateur et le père. Suivant la phrase que Maya «est sûre et certaine» citée ci-dessus, le narrateur emploie une série de phrases qui commencent par «Que». Maya est donc sûre et certaine «[q]ue les génies errants sortent des bouteilles... Que des voix familières se lèvent...». (30) Ensuite suivent deux phrases sans attribution: «L'existence de l'être est fugace, telle est la courte vie de l'abeille, mais le passé ne meurt jamais tout à fait. La roue du temps tourne». (30) Peu après, Docteur Papa se révèle comme son interlocuteur, et révoque la possibilité que ce soit le discours philosophique de Maya: «Même pour toi, ma petite, grimace Docteur Papa, mi-blaqueur, mi-sérieux». (30) Les réflexions qui suivent concernant l'avenir excluent complètement Maya non seulement comme source du discours du roman, mais également comme l'auteur légitime (même au niveau de la fiction) du processus de théorisation qu'il offre: «Que restera-t-il des temps anciens, des hommes d'autrefois, des croyances hier encore usuelles? Tout et rien à la fois. [...] Mais tout cela, Docteur Papa le sait bien». (30-31) En un mot, la légitimité de Maya, en tant que personnage de ce roman philosophique est elle-même remise en question, car sans que Maya en énonce une réponse aux questions que soulève sa propre histoire, le Docteur Papa sait déjà cette réponse.

Si l'on veut voir dans le rapprochement entre le narrateur et le père une tentative de modérer cette exclusion du personnage féminin de par sa voix, il est moins aisé de le faire à la lumière de l'autorité paternelle sur le discours qui est accordée par le narrateur (masculin). La constatation semble être que tout un autre discours reste à se créer puisque le narrateur accepte à la fin que «tu vas tout raconter à ton père plus frais qu'un amnésique. Tout, du début à la fin. Il sera, à lui seul, ton public fidèle, captif et impatient». (232) En même temps, il va sans dire que l'ombre de la même omniscience provient du père. Ainsi, à la fin du roman, le narrateur accepte-t-il que le «je» de Maya, rendu impossible à l'intérieur de son propre discours à lui, comme nous l'avons vu, est à concevoir en dehors de ce dernier. L'idée «du début à la fin» peut suggérer que tout le roman est à redire, mais dans cette version la prérogative serait à Maya d'être la locutrice alors que le père en deviendrait le destinataire. Le problème qui est introduit dans ce projet de réécriture, pertinent dans notre questionnement de l'Histoire en tant que réécriture des faits, à part le lieu de l'énonciation qui est remis en question par l'inversion conceptuelle dans la narration, c'est la caractérisation du destinataire comme étant le «public fidèle, captif et impatient». C'est en effet poser la question du pouvoir dans l'écriture de l'Histoire. Ce qui nous renvoie à la question centrale posée dans cette étude, à savoir, comment l'histoire des vainqueurs, qui est l'Histoire qui a donné naissance au monde capitaliste et globalisé tel que nous, les lecteurs, la connaissons avec le

narrateur de ce roman, peut-elle se re-concevoir sans simplement répéter les rapports d'inégalité seulement inversés ?

Puisque nous n'aurons jamais la version « aoriste » (hors du temps du narrateur)<sup>14</sup> du roman où Maya serait un véritable « je » ou même « elle », ce désir de garder le texte au niveau du discours rend plus significative « l'énonciation » dans le sens où le rapport du narrateur avec son destinataire et la situation de ces derniers l'un vis-à-vis de l'autre restent au centre de l'expérience du texte.<sup>15</sup> Car en privilégiant l'énoncé qui cache ces circonstances de la narration, le désir du narrateur pour le personnage ne pourrait se manifester. Dans le discours, le dédoublement du narrateur dans le personnage du père assure la continuité fictionnelle de l'impossibilité pour Maya de posséder le discours et d'en devenir son énonciateur. Il faut rappeler ici également que l'itération de « tu » tout le long du texte risque de simuler l'impératif alors que le personnage féminin devient prisonnier du « je » masculin et omniscient. Avec la mort,

[I]es hommes et les femmes se valent [...], la domination masculine que les religions ont continué à perpétuer volant en éclats. Ibid pour les préjugés raciaux, politiques, ou de toute autre nature. (40)

Le narrateur essaie de diminuer l'inégalité masculine/féminine en la balayant avec celles qui proviennent d'autres conceptions de la différence pour suggérer que ce n'est que la mort qui puisse équilibrer les injustices. Ce propos philosophique ne tient pas devant la primauté de l'énonciation sur l'énoncé. Seul un retour à la phénoménologie, – qui pourrait provisoirement échapper à l'Histoire et à la culture par son retour au niveau de l'expérience pure comme exercice, en dehors de toute « culture » planétaire déjà connue, – pourrait montrer une tierce voie, car la synthèse prévisible (après le renversement de la thèse du capitalisme euro-américain par l'antithèse du capitalisme africain) est toujours déjà surdéterminée par les pièges du capitalisme, quel que soit le côté d'où il proviendrait. On ne rencontre plus ces pièges dans la culture des immigrés qui se construit par l'intermédiaire d'un discours stéréotypé et par des conditions réelles reconnaissables dans notre compréhension commune (où la persuasion individuelle importe peu) de la culture globale actuelle, partagée entre ceux qui ont/n'ont pas et ceux qui appartiennent/n'appartiennent pas au centre, souvent urbain. Par la médiation de son narrateur, l'auteur de *Aux Etats-Unis d'Afrique* s'engage à interroger l'idée d'un espace, pour l'instant théorique, qui donnerait raison à une logique de Relations en dehors de celles que le monde a déjà connues à travers les siècles : celles caractérisées par la domination brute, l'exotisme,

<sup>14</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1974, p. 241.

<sup>15</sup> *Ibid.*

le paternalisme et une fausse générosité propres à l'époque coloniale. Le projet de Waberi se veut une intervention pour changer la grammaire, voire la direction, de l'Histoire. Il rejoint ainsi celui de Chantal Mouffe pour qui, dans une « démocratie idéale », le pouvoir et l'autorité ne disparaissent pas.<sup>16</sup> La grammaire capable d'exprimer une collectivité idéale n'est pas nécessairement explicitée dans *Aux Etats-Unis d'Afrique* : elle se lit plutôt dans la tension entre dialogue et dialectique de la narration que l'auteur nous livre par l'inversion systématique qui crée une dystopie. La prise de conscience du lecteur de la nature horrifique de la dystopie arrête sa pensée : en tant que réalité l'Histoire ne nous a pas semblé aussi effrayante. L'Histoire, nous l'avions tous acceptée avec ses absurdités, ses inégalités, ses oppressions, ce qui rendait possible notre compréhension parfaite de la dystopie. Or, l'inversion dont dépend la construction de cette dystopie ne fait que révéler notre propre compromission avec la réalité dite globalisée et avec la narration de l'Histoire dite mondiale. La méthode voltairienne qu'est l'inversion accomplie par Waberi révèle l'inspiration tirée de cet auteur admiré à juste titre, mais dépassé par une intervention d'un autre registre qui est celui de l'expérience. Cette dernière est partie intégrante du thème du désir, mais, elle est aussi, littéralement, connue par notre lecture de la narration.

---

<sup>16</sup> Chantal Mouffe, *Le Politique et ses enjeux : pour une démocratie plurielle*. Paris : La Découverte, 1994, p. 58.