

STRATÉGIES, AUDIENCE ET LECTORAT DE LA LITTÉRATURE DIASPORIQUE OUEST-AFRICAINE

(Strategies, audience and readership of the west-african diasporic literature)

TOURE Fatoumata CISSE*

Université Félix Houphouët-Boigny – Côte d'Ivoire

Abstract : We distinguish in the French-speaking African literature two categories, there are on one hand, the exclusively published literatures in the off-centered countries, and on the other hand, the literatures in link narrow with the French literature. The defined first ones as the literatures of the exigüité like told by François Pare, confine themselves to their zone of production : their authorities of legitimacy conferring them only a vague visibility at the world level. The second group longs to be born in France, to be crowned by the French-Parisian literary field and to integrate the world literature.

To do it, the African writers of the Diaspora set up strategies of valuation for their acceptance in the French-speaking literary system. The article analyzes these strategies and these postures of authors' valuation and esthetic to reach the Republic of Letters.

Key-words : Migrant writers; Strategies; Audience; Readership; French-speaking literary system.

Résumé : L'on distingue dans la littérature africaine francophone deux catégories ; il existe d'une part, les littératures exclusivement publiées dans les pays excentrés, et d'autre part, les littératures en lien étroit avec la littérature française. Les premières définies comme les littératures de l'exigüité par François Paré, se cantonnent à leur zone de production ; leurs instances de légitimité ne leur conférant qu'une vague visibilité à l'échelle mondiale. Le second groupe aspire à voir le jour en France, à être sacré par le champ littéraire franco-parisien et à intégrer la littérature mondiale.

Pour ce faire, les écrivains africains de la diaspora mettent en place des stratégies de valorisation pour leur acceptation dans le système littéraire francophone. L'article ana-

* Adresse pour la correspondance : Toure Fatoumata Cisse, 11 BP 986 Abidjan 11 [fatoutourecisse@yahoo.fr]

lyse ces stratégies et ces postures de valorisation auctoriales et esthétiques pour accéder à la République des Lettres.

Mots-clés : Ecrivains africains migrants ; Stratégies ; Audience ; Lectorat ; Système littéraire francophone.

1. Introduction

Depuis un certain nombre d'années, la littérature africaine francophone évolue selon une trajectoire bi-directionnelle. Le premier axe concerne les productions littéraires du continent, celles des « champs nationaux » et des « domaines satellites » (Sow 2009) que François Paré qualifie de « Littératures de l'exigüité » (Paré 1972 : Couv) eu égard à leur faible marge de visibilité. Le deuxième axe, émanation des écrivains africains vivant en exil, constitue le carré des littératures dites émergentes ou migrantes ou encore diasporiques. Celles-là ambitionnent d'acquiescer une place de choix dans « le système littéraire francophone » (Halen 2003 : 27), locution dont l'approche définitionnelle sera empruntée à Pierre Halen. Dépassant, en effet, le concept de « champ littéraire » employé par Pierre Bourdieu pour la littérature française, Pierre Halen utilise celui de « système littéraire francophone » pour colliger dans un ensemble complexe « toutes les productions non-françaises concernées par l'attractivité du centre » (Sow 2009). Le centre désigne précisément « le champ franco-parisien, centre de légitimation et de diffusion le plus important du système » (Sow 2009). Les « productions non-françaises » réfèrent aux littératures francophones dont fait partie la littérature diasporique ouest-africaine.

Malgré la volonté clairement affichée des littératures francophones d'intégrer la littérature française, des critiques observent que le champ littéraire français ne se trouve guère « disposé à (les) accueillir en son sein » (Brezault 2010 : 41). De sorte que, pour parvenir à la reconnaissance du noyau « adoubateur » parisien et au-delà, pour accéder à la mondialité, les écrivains africains de la diaspora doivent finement penser leur mode d'entrée et de présence dans le système.

Quelles sont les manœuvres des écrivains africains de la diaspora, Alain Mabanckou, Sami Tchak et Koffi Kwahulé pour sculpter leur place dans le rocher du système littéraire francophone ?

Par le biais d'une triple approche sociale, historique et littéraire, il sera question dans un premier mouvement, de scruter les stratégies auctoriales d'intégration de ces écrivains au sein du système littéraire francophone en jetant un regard sur leur mobilité puis, il s'agira de mettre en lumière les tactiques esthétiques utilisées pour la conquête du public et par voie de conséquence, l'acquisition d'un statut littéraire enviable.

2. Des stratégies auctoriales de Mabanckou, Kwahulé et Tchak

Le premier acte posé par les écrivains de la diaspora pour leur reconnaissance hors de leurs pays respectifs est la décision de s'exiler et l'option consécutive de publier en Occident. Alain Mabanckou, d'origine congolaise, vit entre la France et les États-Unis tandis

que la France est devenue la seconde patrie de Koffi Kwahulé, d'origine ivoirienne et celle de Sami Tchak, d'origine togolaise. Si l'option migratoire ne participe pas au premier chef d'une stratégie d'entrée, il reste qu'elle constitue le point de départ de l'aventure littéraire à venir. La décision de publier, par contre, participe d'une vision plus ourdie car son objectif, in fine, est d'ouvrir aux œuvres écrites, des horizons éditoriaux plus prometteurs que ceux qui existent en Afrique. Pour expliquer son choix, Sami Tchak soutient qu'il s'est retrouvé dans un mouvement naturel de publication en France dans la mesure où il vivait déjà sur le territoire français. Toujours est-il que l'éloignement de sa base aura servi son dessein d'accéder à un monde éditorial plus professionnalisé, disposant d'une confortable surface financière à même de placer ses livres sous les feux de la rampe. La migration de ces écrivains leur offre donc l'opportunité de creuser l'écart avec ces littératures dont Lise Gauvain souligne « la faible diffusion hors de l'enceinte initiale » (Sow 2009) et de les rapprocher de l'Occident qui met en jeu « d'importants moyens de tous genres pour faire connaître (leurs) textes, avec des conditions avantageuses de publication, de réception, de diffusion » (Tchak 2014 : 56) comme le révèle honnêtement Sami Tchak. D'ailleurs, le gouffre qui sépare les conditions de production et de diffusion des littératures des continents africain et occidental a créé les dénominations catégorisatrices de « littérature du riche » (Tchak 2014 : 56) et de « littérature du pauvre » (Tchak 2014 : 56). La littérature du riche, on l'aura compris, est celle des écrivains de la diaspora africaine publiant dans les maisons d'éditions parisiennes tandis que la littérature du pauvre est « celle produite par des auteurs (africains) sur place [...] dans des conditions difficiles, des auteurs obligés de publier à compte d'auteurs avec la certitude que leurs livres, de qualité médiocre au niveau de la mise en page et de la reliure, ne seraient diffusés nulle part »¹. Publier hors du continent revient donc à s'extraire des carcans de la périphérie pour bénéficier des dividendes du centre. Il faut se rendre à l'évidence, « La littérature, (est) une réalité culturelle qui a besoin d'une puissante armée économique derrière elle [...] (car) les grands écrivains des grandes nations s'imposent ou sont imposés comme les grands écrivains du monde » (Labeau 2014 : 64). On note la légitimité d'une telle démarche que l'on peut considérer comme un acte de lucidité et de pragmatisme. Car, qu'on le veuille ou non, en matière de littérature utilisant la langue française, le champ franco-parisien revêt une importance fondamentale parce qu'il est celui qui forge la réputation des écrivains. Cette réalité cadre avec une vérité qu'aucun écrivain africain ne peut nier : « L'importance de Paris sur le destin littéraire des écrivains africains francophones. Paris comme lieu idéal de publication, Paris comme lieu de légitimation, Paris comme principal marché, Paris pour tout : Paris pèse de tout son poids sur le destin d'une partie non négligeable de nos lettres », affirme Sami Tchak avec humilité (Tchak 2014 : 58). Qui donc en voudrait aux écrivains africains de la diaspora de se tourner vers ce « centre tout-puissant » dans leur quête de célébrité ?

L'implication des maisons d'édition dans la gestion de l'avenir littéraire des écrivains de la diaspora est effectivement déterminante. Ces entreprises tressent le destin de leurs poulains, en les intégrant à leur écurie et en proposant leurs œuvres à tous les événe-

1 C'est le Chef de département des Lettres (dont Sami Tchak et une délégation d'écrivains togolais étaient les invités) qui s'exprime ainsi à propos de la littérature togolaise. Nous avons extrapolé ses propos à la littérature africaine francophone produite sur le continent africain

ments littéraires importants. Et leur savoir-faire fidélise leurs auteurs. Ainsi, peut-on constater que les textes de Sami Tchak, d'Alain Mabanckou et de Koffi Kwahulé sont régulièrement publiés par les grandes maisons d'édition parisiennes telles que Gallimard, Seuil, L'Harmattan, Actes Sud, Albin Michel, Mercure de France etc. Il faut admettre que publier chez les grands éditeurs parisiens ouvre la voie à des avantages préférentiels oniriques et à des « profits symboliques importants ». En effet, non seulement, l'oeuvre bénéficie de tirages conséquents mais elle a la latitude d'être traduite en plusieurs langues, ce qui, en augmentant son rayon d'accessibilité, lui assure un rayonnement international. Les romans de Sami Tchak ont leurs versions italienne, espagnole et allemande ; les oeuvres d'Alain Mabanckou ont été traduites en une quinzaine de langues dont l'anglais, l'hébreu, le coréen, l'espagnol, le catalan, l'italien et celles de Koffi Kwahulé, ont connu une traduction en une vingtaine de langues.

Accompagnés dans la promotion de leurs oeuvres par la machine publicitaire mobilisée par les éditeurs, les auteurs partent à l'assaut des médias après chaque publication, à la fois pour défendre leur image, se positionner dans le système littéraire et briguer des Prix littéraires. Comme le fait remarquer Lilyan Kesteloot, « Les contraintes métropolitaines qui jadis s'exercèrent sur Yambo Ouologuem pèsent plus encore sur ces écrivains, comme lui émigrés et avides de percer. D'où [...] (ce) recours abondant aux médias » (Kesteloot 2007). Il est vrai qu'en tant que quatrième pouvoir, les médias ont la capacité de sortir un artiste de l'anonymat le plus complet pour en faire une icône dans son art. Dans cette optique, ils braquent leurs projecteurs sur les écrivains, utilisant leur image à satiété en les déclinant dans divers organes médiatiques. L'ensemble de ces actions promotionnelles permet de faire connaître leurs oeuvres mais surtout de les vendre.

Voir, se faire voir et être vu est également une stratégie porteuse pour conquérir les Prix littéraires décernés en France au mois de septembre de chaque année. « Il y a tout un circuit que les auteurs se doivent de parcourir durant toute l'année, pour avoir une chance de se présenter aux Prix en septembre » (Kesteloot 2007) d'où la cour et la course aux médias. Couramment appelés « Les Prix d'automne », ces distinctions modèlent indéniablement la renommée des écrivains de la diaspora. Aspiration légitime de tout écrivain qui souhaite que l'on reconnaisse la masse d'efforts mobilisés, le Prix littéraire est une consécration et même un aboutissement. Mabanckou, Tchak et Kwahulé ont maintes fois été auréolés de Prix littéraires. Mais là encore, il semble que « Les Prix littéraires (soient) souvent contrôlés par les lobbies parisiens » (Békalé 2017). Et : « C'est encore le Grand Prix littéraire d'Afrique noire qui continue de consacrer les écrivains francophones d'Afrique noire. [...] Et ce sont bien sûr les instances métropolitaines qui tirent les ficelles » (Kom 2001 : 33). Ces appréciations égratignent-elles pour autant la crédibilité des Prix littéraires décernés ? La discussion reste ouverte. Toujours est-il que les Prix littéraires imposent les écrivains de la diaspora à la fois dans le système littéraire francophone mais également dans leur pays voire sur leur continent d'origine. Ils acquièrent de par-là, une légitimité double, à la fois interne et externe.

Par effet boule de neige, ces récompenses les installent dans une position de pouvoir. Ils sont cooptés comme membres de jurys de Prix littéraires, sont sollicités pour occuper des postes de Directeurs littéraires ou de Directeurs de Collection. Ils ont en outre le

loisir de bénéficier de résidences d'écriture et de participer à des festivals internationaux qui leur garantissent la circulation tant dans le vaste espace francophone que mondial². Toute cette mobilité assure à la littérature diasporique ouest-africaine toujours plus de visibilité et de présence dans le système littéraire francophone et au-delà.

Si les stratégies d'imposition des écrivains de la diaspora dans le complexe littéraire en France repose essentiellement sur leurs entreprises diversifiées, les options esthétiques adoptées dans leurs textes constituent en fait l'épine dorsale de toutes ces actions, d'où le *teasing* de leur démarche picturale dans le second volet de l'article.

3. De la démarche scripturale des écrivains africains de la diaspora

L'esthétique d'un texte relève des choix scripturaux de son auteur. L'écrivain travaille la thématique et le style de son texte en fonction de son inspiration et sa liberté créatrice se déploie selon la direction qu'il lui imprime. Ce qui paraît là comme une évidence, n'est, semble-t-il, qu'une apparence tant la prégnance des maisons d'édition sur les créateurs peut être manifeste, selon certains points de vue. En effet, des critiques, tels que Mathieu Labeau, dénoncent la mainmise des éditeurs parisiens sur les écrivains africains de la diaspora. Il déclare que : « Les écrivains africains restent encore aux mains des maisons d'édition occidentales et surtout parisiennes » (Kom 2001 : 34) et même, qu'elles s'érigent en directeurs de conscience. S'opposant à ce point de vue, Sami Tchak certifie qu'il faut relativiser cette conviction qui ne reflète le véridique que de façon partielle et parcellaire, toutefois peut-être, involontairement :

Les personnes qui formulent de telles critiques ignorent peut-être que dans l'économie du livre en France, les auteurs africains pèsent globalement si peu, que contrairement à une certaine idée assez naïve, ils ne suscitent pas l'intérêt de nombre d'éditeurs parisiens, que certains n'en ont pas un seul dans leur écurie, ou en accueillent un à quatre tout au plus, sauf dans des collections spécifiques que l'on s'empresse alors de qualifier de ghetto (Kom 2001 : 34).

2 Mabanckou a reçu plus d'une dizaine de Prix littéraires parmi lesquels on peut citer sa première distinction, Le Prix de la société des Poètes français en 1995 pour *L'Usure des lendemains* et le Grand Prix littéraire d'Afrique noire en 1998 pour son roman *Bleu-Blanc-rouge*. L'ensemble de son œuvre a été couronné en 2012 par l'Académie française (Grand Prix de littérature Henri Gal), puis en 2013 par la Principauté de Monaco (Prix littéraire Prince Pierre de Monaco). Bien introduit dans le système depuis lors, il a été coopté comme Président du jury pour le 40^{ème} anniversaire du Livre Inter ; membre du Prix de la Mamounia pour la littérature marocaine et, entre autres, officiant sur la chaîne internationale de télévision TV5. En 2001, il bénéficie d'une résidence d'écriture aux Etats-Unis. Ce parcours littéraire est couronné par sa nomination à la chaire annuelle de Création du Collège de France en 2016. Sami Tchak est lui aussi lauréat de plusieurs Prix littéraires et membre de jurys de Prix littéraires prestigieux. En 2004, il remporte, lui aussi, le Grand Prix littéraire d'Afrique noire pour l'ensemble de son œuvre ; en 2005, le Prix William Sassine et en 2006, le Prix Ahmadou Kourouma. Il est membre du Prix Ethiophile pour les littératures afro-caribéennes, membre du Prix du jeune écrivain de langue française et du Prix Ouest-France pour le Festival Etonnants Voyageurs. En 2009, l'écrivain franco-togolais bénéficie d'une résidence d'écriture à la maison d'écritures de Lombez et en 2013, d'une résidence d'écriture de Sony Labou Tansi au Cameroun. Koffi Kwahulé n'est pas en reste qui a été lauréat d'au moins cinq Prix littéraires dont le Prix Ahmadou Kourouma en 2006 pour son roman *Babyface* et du Prix Edouard Glissant en 2013. Il a en outre bénéficié de nombreuses résidences d'écriture notamment à la Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon dans le cadre du projet « Brèves d'ailleurs » en 1996 ou de la Résidence d'écriture à Byblos au Canada en 2001.

Mais il reste que, même si les écrivains s'en défendent, les maisons d'édition, avec leur argument financier, leur dictent parfois (mais pas toujours), effectivement, leurs lois. Dans ces cas-là, pris dans l'engrenage éditorial, les auteurs sont à ces occasions, ficelés par des impératifs commerciaux et sont tenus de produire des textes sur commande. Témoin, l'essai sur James Baldwin écrit par Alain Mabanckou qui, de son propre aveu a été : « Un projet conçu non de sa propre initiative, mais à la demande « d'un grand éditeur parisien » (Békalé 2017). Ou encore Sami Tchak qui avoue avoir écrit un texte sur le Darfour, commandé par son éditeur. Certes, les textes commandés sont minimes et peu d'auteurs avouent leur existence. Mais ceci est un indicateur du fait que les écrivains de la diaspora n'ont pas toujours les moyens de leur politique face à l'omnipotence des éditeurs parisiens. Il est donc à constater que la dictature financière des éditeurs parisiens met souvent « l'imaginaire (des écrivains) sous contrôle » (Kom 2001 : 35), leur imposant des choix esthétiques présentés comme fort intéressants pour la séduction et la fidélisation d'un certain public car le but de l'éditeur étant de vendre, son intérêt n'est éveillé que par tout ce qui concourt à vendre.

Dans la situation de la production africaine diasporique, le premier destinataire à « séduire » est bien le public français car les textes éclosent en France. Boniface Mongo Mboussa le subodore bien en constatant que : « Si le public de cœur est africain, le public réel, lui, est occidental » (Feze 2001). Dans une mouvance quasi-identique, Mme Diop, de la maison d'édition Présence africaine, parlant de la carrière d'Alain Mabanckou, évoque frontalement cette translation dans la nature du public dans ses textes : « Son écriture a changé parce qu'il ne s'adresse plus au même public » (Békalé 2017).

Parmi les thèmes que l'on dit « imposés » *par les éditeurs français* aux écrivains africains de la diaspora, émerge celui du désengagement. L'on se souvient des années de braise de l'esclavage et de la colonisation où les auteurs africains et antillais ont dû clairement prendre position pour dénoncer le drame qui se jouait de part et d'autre. Ou encore des écrivains d'après les indépendances africaines qui se sont attelés à dénoncer la dictature rampante des nouveaux maîtres des pays nouvellement décolonisés. Tous s'étaient engagés pour la bonne cause. Étonnamment, on relève que les écrivains de la diaspora, bien qu'originaires d'Afrique, ne se sentent nullement concernés par cet engagement politique qu'ils estiment, aujourd'hui, complètement obsolète. D'où leur détachement vis-à-vis des problèmes de leur continent, battant en brèche la notion d'engagement telle qu'appréhendue au moment du combat politique pour la Négritude, la décolonisation ou encore contre les dictatures africaines. La nouvelle dynamique dans laquelle s'est coulée la récente génération d'écrivains africains les détourne de l'héritage de leurs aînés qu'ils refusent d'assumer. Avec cette mise à distance idéologique, les auteurs revendiquent la littérature plus pour sa qualité esthétique que pour une quelconque lutte avant-gardiste dont ils ne perçoivent pas l'intérêt.

L'art entre ainsi dans le cycle du formatage et adopte la posture de la subalternité. Il s'agit de se mettre aux goûts du public qui semble avoir réduit le livre à un pur produit de consommation quand il ne le confine pas à un simple objet de divertissement. Pour ce public-là, il convient de créer des récits légers, sans épaisseur à l'instar des his-

toires cocasses d'un *Verre cassé*. Des histoires aussitôt oubliées dès qu'on a refermé le livre. L'on comprend que certains écrivains africains contemporains versent dans l'art parnassien, qui n'a d'autre enjeu que sa propre essence. La seule préoccupation ici est d'ordre littéraire comme l'indique la suppression artificielle de la ponctuation dans *Verre cassé* (Békalé 2017).

D'où l'exploration également de la thématique de l'immigration dans *Bleu, blanc, rouge*, *Black bazar* et dans *Tais-toi et meurs* d'Alain Mabanckou. *Bleu, blanc, rouge* s'attelle à dénoncer le mythe encenseur durablement installé dans les esprits, de Paris comme lieu incontournable de réussite sociale, qui peuple les rêves : « Ce pays lointain, inaccessible malgré ses feux d'artifice qui scintillaient dans le moindre de mes songes et me laissaient à mon réveil, un goût de miel dans la bouche... Qui, de ma génération, n'avait pas visité la France par la bouche ? » (Mabanckou 1998 : 36). Mais, Paris, ville postcoloniale mythique, est aussi, celle de l'immigration clandestine aux conditions douloureuses et aux conséquences inattendues. Obnubilé par son désir de réussite comme Moki le Parisien qui vient illuminer les vacances de ses compatriotes avec ses vêtements de luxe, Massala-Massala, l'anti-héros de ce roman, découvrira avec amertume, l'autre visage de Paris, celui des « squatteurs » : « Je n'avais pas pu dénombrer tous les occupants de la chambre. Ce n'était pas les mêmes. Nous étions plus d'une douzaine de compatriotes à coucher dans cette pièce exigüe » (Mabanckou 1998 : 137). Incapable de nager dans les eaux troubles des magouilles et des arnaques, Massala-Massala sera rattrapé par la réalité du terrain et rapatrié dans son pays d'origine dans un « charter de la honte ». Toujours orienté vers la thématique migratoire, *Black Bazar* propose des réflexions sur le « Paris de la négraille », en faisant un focus sur le vécu des différentes communautés « expatriées » qui y résident ainsi que sur le « racisme ordinaire » qui prévaut en leur sein. Le personnage principal, prénommé Fessologue, pour sa propension à disserter sur le postérieur des dames, est Congolais. Il appartient de facto à la SAPE, la Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes, concept élaboré par la communauté congolaise. Fessologue prend son rôle de dandy très au sérieux : « Moi je ne rigole pas avec l'habillement. [...] C'est pas pour me vanter, mes costumes sont taillés sur mesure. Je les achète en Italie. [...] J'ai six grosses malles d'habits et de chaussures – pour la plupart des Weston en croco, en anaconda ou en lézard, et je possède des Church, des Bowen et autres chaussures anglaises » (Mabanckou 2009 : 42-43). La supériorité des Congolais sur les autres communautés est, à cet effet, imparable : « On m'objectera sans doute que les Ivoiriens et les Camerounais sont aussi des Sapeurs. [...] Pourtant lorsque ces Ivoiriens désespérés et ces Camerounais désemparés portent les mêmes vêtements que nous, il n'y a pas photo, le Sapeur Congolais l'emporte grâce à sa touche inimitable » (Mabanckou 2009 : 43). *Tais-toi et meurs* s'inscrit dans une veine similaire mais s'appesantit sur le côté sombre du « Paris de la négraille ». Dans ce polar, Julien Makambo, jeune immigré fraîchement débarqué à Paris avec de faux-papiers, est pris sous son aile par un certain Pedro, roi de la sape, qui l'initie aux pratiques mafieuses de sa communauté. Embobiné dans un univers de « gangsters sapeurs », Makambo sera piégé et accusé du meurtre par défenestration d'une dame. Comme dans *Bleu, blanc,*

rouge, le Paris des chèques volés, des faux papiers en tous genres, de la revente de tickets de transport et autres missions louches est sous les feux des projecteurs.

Place des fêtes met l'accent sur la vie sexuelle des immigrés à travers les yeux d'un enfant-narrateur ; *Monsieur Ki* et *Le Nouvel an chinois* traitent de la difficulté et de la culpabilité de vivre à l'étranger. Ou bien l'exploration de thèmes « ordinaires » tels que le récit de *Mémoires d'un porc-épic* qui relate les hauts faits d'un sorcier africain ; *African psycho*, le récit d'un thriller ; *Hermina*, *Filles de Mexico* ou *La Fête des masques*, des récits de vie de gens évoluant apparemment en Amérique latine ou encore *Al Capone*, *le Malien* qui traite d'un reportage sur un masque ancestral au Mali.

Cette option du désengagement est vivement déplorée par certains chercheurs pour qui : « La grandeur d'une oeuvre réside tant dans la maîtrise de l'art narratif que dans les problèmes philosophiques, existentiels et politiques qu'elle pose. James Baldwin est admiré en raison du pont qu'il établit entre l'art et l'engagement. La seule maîtrise du projet esthétique ne saurait être une fin en soi » (Békalé 2017). En d'autres termes, l'art pour l'art est une vaine option. Cependant, pour notre part, nous dirions que la notion d'engagement est plutôt différemment abordée par ces écrivains de la diaspora. Elle est vidée de sa substance politique à effet de dénonciation de la politique des dirigeants africains pour un contenu plutôt social qui se préoccupe des conditions de vie des exilés en Occident.

Cependant, des observateurs de la vie littéraire africaine tels que l'écrivain Daniel Biyaoula, ne se satisfont pas d'une telle justification concernant la prise de position des auteurs africains de la diaspora sur ce problème nodal de l'engagement ou du désengagement au sens politique du terme. Pour ces observateurs, la posture des auteurs concernés face à l'histoire littéraire de leur continent, cette attitude qui les « coupe du grand courant de la littérature négro-africaine » (Kesteloot 2007) est, ni plus ni moins, dictée par le centre, donc encore et toujours, commanditée par les éditeurs français. En effet, Daniel Biyaoula a « affirmé à plusieurs reprises, (notamment à la conférence Africalia en 2003 à Bruxelles), que le désengagement actuel serait dû en partie aux grandes maisons d'édition, qui, jugeant l'engagement comme étant passé de mode, préféreraient publier des œuvres détachées, c'est-à-dire non dangereuses ». (Labeau 2014 : 62). Par conséquent, l'argument mettant en avant la liberté créatrice de l'écrivain qui vogue librement ne serait que diversion.

Dans le sillage du désengagement politique, se profile en filigrane celui de l'individualisme. En effet, tourner le dos aux problèmes du continent ou au choix de leurs prédécesseurs de lutter contre les tourments communautaires, amène les écrivains à basculer dans l'individualisme. D'où le recours récurrent au récit à la première personne, comme l'ont relevé des critiques : *Petit Piment*, *Place des fêtes* et *Monsieur Ki*, par exemple, illustrent cette tendance. En fait, « cette présence de l'individualisme dans les productions littéraires de ces écrivains entrerait en conflit avec leur société d'origine qui serait holiste : dans cette société, l'individu s'effacerait derrière l'idéal communautaire » (Buata 2010).

Si les auteurs sont libres de définir leurs sujets de prédilection, il reste que, comme l'article l'a déjà relevé, l'ombre des éditeurs plane de façon soutenue sur leurs projets

d'écriture. Aussi, au chapitre des choix éditoriaux, peut-on encore faire figurer celui de la thématique sexuelle car il semble que le « sexe » soit un thème porteur et vendeur. Le Marquis de Sade avait avoué en son temps avoir adopté une certaine démarche esthétique, sous la pression de son éditeur : « J'ai besoin d'argent, mon éditeur me le demandait bien poivré... Je le lui ai fait capable d'empester le diable ! » (Kesteloot 2007). L'auteur déjà connu pour sa plume libertine, tenaillé par des urgences financières, avait donc dû corser son texte en matière de sexualité pour répondre au desiderata de son éditeur, dominé par des visées commerciales. Il devenait ainsi le « maître absolu du genre érotique ». Pour l'éditeur qui est avant tout un « commerçant », qui, flairant l'intérêt du public et cherchant à ratisser large son lectorat, « le sexe a une valeur marchande et participe d'une mode » (Labeau 2014 : 135).

Dans le cas des écrivains africains de la diaspora, cependant, d'autres considérations gravitent autour du sexe choisi comme thème accrocheur. De fait, on justifie parfois ce choix par rapport à la latence insidieuse du mythe relatif à la sexualité hors-norme de l'homme noir véhiculé à travers les âges par les récits de voyage d'Européens ayant brièvement séjourné en Afrique. Le public européen fantasmerait toujours sur des clichés séculaires concernant « la libido dérégulée (des Noirs) qui ne leur laisse aucun repos » (Cohen, Garnier 1982 : 339) ou « la taille démesurée de leurs organes sexuels » (Cohen, Garnier 1982 : 339). Il est patent qu'Alain Mabanckou et Sami Tchak font des clin d'œil à ce mythe du « sexe surdimensionné du Noir » (Bilé 2005 : Couv) dans leurs textes, jouant ainsi le jeu des éditeurs français. Dans *Black Bazar*, un Camerounais s'adressant à un Congolais lui parle de la taille de l'organe mâle : « Il te faudra un engin de cette taille-là sinon la nana te rira au nez (...) Au Cameroun, on dit toujours que les Congolais c'est pas trop leur truc, la longueur. Tu as intérêt à faire des exercices » (Mabanckou 2010 : 76). Si Mabanckou se veut prude, Sami Tchak se veut cru qui parle du « Guinéen qui trimbale un truc d'éléphant » (Tchak 2001 : 111), des « Haoussa (qui) avaient de longs et gros sexes » (Tchak 2001 : 78). En-dehors de la focalisation sur les organes génitaux, on note dans les œuvres, des descriptions assez détaillées de scènes sexuelles, un style qui sort des habitudes d'écriture des écrivains africains, que l'on dit pudiques par définition. Au moins quatre romans de Sami Tchak, *Hermina*, *La fête des masques*, *Place des fêtes* et *Filles de Mexico* explorent profondément la thématique de la sexualité et donnent à lire le sexe dans ses états les plus débridés. A telle enseigne que Kangni Alem a pu parler du « sexe comme levier de la narration » chez l'auteur dans une note de lecture à propos de *Place des fêtes*. De même, Tony Feda, un critique togolais affirmant que « Le sexe est partout présent dans toute l'œuvre de Sami Tchak » (Feda 2009), s'est ironiquement demandé si l'auteur était capable « de gratter un bout de papier sans que le sujet porte sur la sexualité » (Feda 2009). Ici, on relève l'apologie de la prostitution : « Un monde sans putes serait l'enfer ici-bas. Il n'y a que les putes qui donnent encore une âme à ce monde » (Tchak 2003 : 230), là, la banalisation de l'inceste « Ma cousine et moi, quand on baise, c'est incestueux, mais on s'en fout de l'inceste, ce n'est pas mortel, ce n'est pas comme le sida, l'inceste » (Tchak 2001 : 196), la récurrence de pratiques non-courantes telles que la nécrophilie, le sadomasochisme avec des femmes enceintes etc. Dans *Babyface*, Koffi Kwahulé se veut plus imagé :

Ma langue, sa langue... nos langues. Je sens ma raison me fuir comme à chaque fois que Babyface m'effleure, du bout de sa langue m'effleure. Mon corps à nouveau coule dans le lit et la langue de Babyface lèche mes tétons, rampe le long des mes flancs, sommant mes cuisses de s'écarter, parce qu'elle est mûre pour se laisser engloutir. Ouverte. L'attendre. La happer. La faire fondre sur la langue de mon abandon. Mais la langue, petite souris flairant un piège, tourne et tourne et tourne autour de l'humidité fiévreuse de ma source, mettant à vif la prière de mes désirs... Puis, alors même que je ne l'espère plus, ses lèvres se posent, voraces, sur les berges de ma forge livrée ; la braise du bout de sa langue caresse la mèche de mon attente... et c'est l'incendie (Kwahulé 2006 : 103).

L'on constate dans cette écriture diasporique, qu'il n'est fait aucune économie des scènes pornographiques, qui, à force, y occupent une place importante. Ce qui est moins évident, par contre, est l'apparement du style de ces écrivains avec celui des auteurs de la littérature française d'antan. En effet, plutôt que d'y voir une option éditoriale pour appâter le public, Kesteloot trouve dans les « *tendances crypto-pornographiques de cette nouvelle génération* » une pâle copie d'un style d'écriture français passé de mode. La critique cite notamment la « tendance sex and blood qui tend à s'infléchir vers le sadomasochisme et l'exhibitionnisme avec Matznelf, John Gorlin ou Christine Angot » (Kesteloot 2007 : 1) et pour elle, en la matière, il est impossible de « faire mieux que Sade lui-même ». Sans compter le fait que « Le recours à l'argot, à la langue verte et aux expressions graveleuses » ont déjà été largement exploités par les auteurs français Céline et Frédéric Dard et que le Nouveau roman et le roman hard ont largement démontré leur penchant pour le sexuel et l'homosexuel. *La fête des masques* de Sami Tchak, pour ne citer que cet exemple, est une ode à l'homosexualité. La quasi-totalité des noms référentiels d'artistes évoqués depuis Elton John jusqu'à Catherine Lara en passant par Didier Eribon, George Michaël ou Boy George, pour ne citer que ceux-là, sont des icônes mondiales de l'homosexualité. En outre, des scènes brutes d'homosexualité masculine : « Un énorme membre raide se fraya brutalement un passage entre ses fesses » (Tchak 2003 : 306) font écho d'un livre à l'autre, à des scènes ardentes d'homosexualité féminine : « Mercedes se jeta sur Winnie qu'elle embrassa avec passion sur la bouche » (*La Fête des Masques* : 154). A ce stade, le choix est sans ambiguïté car ces options ne peuvent pas plaire au public africain qui se veut prude et prudent en ce qui concerne l'écriture du sexe. La preuve en est que Sami Tchak a été, à un moment donné, boudé par ses pairs universitaires dans son pays natal, qui n'appréciaient pas du tout le fumet de ses écrits. Mais à présent, le ciel de leurs relations semble s'être dégagé. Ce rapprochement du style français est autrement présent chez Alain Mabanckou dans sa suppression de la ponctuation de son roman *Verre cassé*. Des critiques ont pourtant estimé que c'était là « une des grandes réussites de ce roman » (Vitroulle Mboundou 2006) :

Alain Mabanckou ne respecte pas ici les règles d'écriture normale. L'ouvrage est dépourvu de tout signe de ponctuation, pas le moindre point à la ligne, juste des virgules. En livrant ainsi les histoires en continu, il donne un ton oral et rythmé à la

narration. Il se fait conteur à travers *Verre cassé* qui chante tel les griots « les hauts faits » de chacun, afin qu'ils aient tous droit, même les plus démunis, à une trace dans l'histoire (Vittraulle Mbougou 2006).

Mais là encore, il semblerait que ce procédé ait déjà été exploité par des devanciers français : La « suppression des majuscules à l'ouverture d'un chapitre » a déjà été mise en écriture par Philippe Haulet dans son roman *Pitiés* il y a un peu plus de 20 ans et « la suppression des paragraphes a été expérimentée par Michel Butor et Simon Perec, il y a (plus de) 50 ans » (Kesteloot 2007). Ce qui paraît donc une nouveauté dans l'écriture des écrivains africains émigrés et qui a constitué leur idiosyncrasie, ne serait que du réchauffé remis au goût du jour. Mais l'enjeu est sans doute d'écrire dans un style connu et apprécié du public européen pour mieux se fondre dans la masse littéraire.

Vu sous un certain angle, cette stratégie a des incidences autrement dommageables. Car si ces innovations scripturaires des écrivains africains de la diaspora favorisent leur intégration dans le microcosme littéraire européen, elles les éloignent de leur public de cœur qui est le public africain, dans la mesure où ils adoptent un style d'écriture étranger au lectorat sus-cité.

Leur littérature perdant ainsi de « sa saveur africaine » est en sus assortie d'un prix prohibitif pour l'Africain moyen lorsqu'elle est distribuée sur le continent. Il semble que tout soit finalement mis en œuvre pour qu'elle intéresse peu le public africain. La stratégie du Livre de poche est cependant envisagée pour résoudre le problème du prix du livre importé en Afrique.

Si cet arrimage à la littérature française peut quelque peu desservir les auteurs eu égard à leur capacité de création intrinsèque, on remarque qu'à part la thématique commanditée par leurs éditeurs et l'adoption de tics parisiens, les auteurs explorent d'autres stratégies d'intégration dans « l'establishment littéraire métropolitain » (Kesteloot 2007) qui relèvent tout de même de leur propre créativité même si elles s'appuient elles aussi sur l'existant. A leur décharge, on peut avancer que l'on ne crée pas ex-nihilo. Dans le domaine des sciences physiques, on dirait comme Lavoisier : « Rien ne se crée, rien ne se perd, tout se transforme ». Dans cet ordre d'idées, on note qu'Alain Mabanckou et Sami Tchak possèdent une grande propension à l'intertextualité tandis que Koffi Kwahulé décline une écriture fortement influencée par le jazz. Reprenant les termes de Mathieu Labeau en ce qui concerne Waberi, l'on dira à propos de Mabanckou et de Tchak que :

L'intertextualité les pose comme des érudits [car les références insérées] ont pour but de les relier d'une part à des écrivains fortement légitimés mais également à des écrivains de tous les genres et de tous les pays. Elles les insèrent directement dans le grand champ de la littérature mondiale à laquelle les auteurs prétendent appartenir [...] L'intertextualité est [ainsi] révélatrice d'une volonté de reconnaissance et de filiation (Labeau 2014 : 142).

Alain Mabanckou excelle dans l'insertion « titrologique » de romans mondialement connus :

Donc le colon prenait cet or noir pour le raffiner. Et alors, est-ce que c'était pas pour votre intérêt ? Et puis, entre nous, une vie de boy chez le colon c'était mieux qu'un étrange destin de chasseur ou de féticheur ! La ville coloniale n'était pas si cruelle que ça. Faut pas croire ce que vos intellectuels vous ont raconté. En plus, quand on devenait vieux et qu'on avait donné ses enfants pour qu'ils aillent combattre en Europe pour la France, on méritait une médaille qu'on allait prendre chez le commandant du cercle. Vous croyez que les médailles on les donne comme ça ? (...) Les nègres ils n'avaient rien avant l'arrivée des Blancs. (...) Ils devaient choisir pour leur survie : une peau noire ou un masque blanc. (Mabanckou 2010 : 231)

On reconnaît dans cet extrait les titres partiellement ou entièrement et parfois même expliqués d'*Une vie de boy* de Ferdinand Oyono, *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampaté Bâ, *Ville cruelle* d'Eza Boto, *Le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono et *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon. A ces classiques de la littérature africaine, Mabanckou intègre également des classiques de la littérature mondiale. On peut relever pêle-mêle dans *Verre cassé* et *Black Bazar*, *L'extension du domaine de la lutte* de Michel Houellebecq, *Disgrâce* de John Maxwell Coetzee, *L'automne du patriarche* de Gabriel Garcia Marquez, *L'âge d'homme* de Michel Leiris, entre autres. Il en est de même pour Sami Tchak qui aligne les titres dans ses textes comme des *xénismes* :

Le sexe, c'est un bonheur mais aussi un piège sans fin comme on le dirait au Dahomey sous le soleil des indépendances, au moment où on l'attendait, à l'ombre des palmiers et du vaudou, le vote des bêtes sauvages sans la monnaie des outrages et des défis difficile à lever par les jeunes nations. Quelle aventure ambiguë, mon Dieu, pour mon prof de maths parti à Abidjan par les temps qui courent (Tchak 2001: 96)

On reconnaît aisément dans ce passage des titres de romans devenus des classiques de la littérature africaine tels que *Un piège sans fin* d'Olympe Bhêly Quenum, *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, le titre tronqué de *En attendant le vote des bêtes sauvages*, la mise en calembour de *Monnè, outrages et défis* et *L'aventure ambiguë* de Cheik Hamidou Kane. A l'instar de Mabanckou, Sami Tchak ne se cantonne pas aux auteurs africains ; il rend hommage à des auteurs comme Gombrowicz, Ananda Devi, Ramon Gomez de la Serna, Ernest Hemingway, Pouchkine, Günter Grass ou Restif de la Bretonne selon le même procédé. Dans *Place des fêtes*, des titres d'œuvres de Michel Houellebecq, d'Amélie Nothomb, de Romain Gary, par exemple, parcourent la narration et parfois, ne sont que de simples jeux d'écriture : « Chaque allusion à un titre raconte une histoire, souligne un sentiment, nuance un propos, en ridiculise une autre, parodie une attitude, déniaise une pensée » (Sow 2009). Les citations directes d'auteurs sont donc des procédés intertextuels utilisés par les deux écrivains. Mais fait inhabituel, dans le livre sus-cité, leur origine est exposée avec la précision des noms de leurs auteurs : « *Blaise Pascal a dit : Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé* » (Mabanckou 2006 : 29) et parfois même, leur *référence livresque* atteste leur caractère importé : « Je ne la vis nulle part et finis par comprendre qu'elle était proba-

blement n'importe où sauf, précisément, dans les endroits qui pouvaient lui rappeler nos meilleurs moments (...) quelque chose s'est brisé entre nous (Ernesto Sabato (Le Tunnel). (Tchak 2003 : 68). Le patchwork, « technique créatrice de réécriture par collage, consistant à introduire littéralement des passages entiers de textes étrangers dans le roman ou de parodier des extraits d'œuvres, auxquels il est ainsi fait allusion » (Sow 2009) est aussi un procédé intertextuel utilisé par les auteurs. Pour l'exemplification, on retient l'extrait de *Mémoires d'un porc-épic* qui « parodie l'hommage poétique que Victor Hugo adresse à sa fille Léopoldine dans ses poèmes intitulés *Contemplations* » (Sow 2009) :

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps (Hugo 1911 : 253).

Ce poème est repris dans *Mémoires d'un porc-épic* comme « un pan de sa narration » (Sow 2009) : « (*Kibandi*) m'a appelé un soir et m'a dit : « Tiens, demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, je veux que tu suives ce couillon de tireur de vin de palme, y a quelque chose de louche dans son comportement, je le sens, va donc voir comment il travaille » (Mabanckou 2007 : 171). La manipulation intertextuelle montre à souhait l'érudition des écrivains *étudiés*, qui possèdent à la fois les littératures africaine et occidentale, en même temps qu'elle légitime leurs textes et les introduit dans le giron de la littérature mondiale.

Du côté de Koffi Kwahulé, la stratégie d'intégration à la mondialité est plutôt marquée par l'accommodation du jazz, qui est une musique universelle, à la littérature. Ses textes résonnent d'une structure sonore qui évoque, à tous points de vue, celle du jazz. En effet, dans son roman *Babyface* :

La typographie et l'aménagement textuel donnent une représentation jazzée des discours qui se superposent ou d'une parole qui surgit dans un solo, comme une conscience libérée de l'ensemble des opinions formatées et homogénéisées exprimant tel un saxophone exprime dans la nuit blanche les linéaments d'une sombre inquiétude (Larange 2015).

Comme dans une partition de jazz, plusieurs narrateurs se répondent dans *Monsieur Ki*. Plusieurs textes, comme autant de partitions se confrontent, plusieurs intrigues résonnent « en un contrepoint souligné par une mise en page originale, des fragments d'un journal imaginé ». *Féru de jazz, une musique qui a conquis l'Occident*, Koffi Kwahulé déclare :

Je me considère sincèrement comme un jazzman. J'aimerais que l'on éprouve au contact de mon écriture la même chose qu'au contact du jazz. Je pense en termes musicaux : ce n'est pas le sens d'un mot qui m'intéresse. Le sens viendra tout seul si le son est juste, si le rythme est bon » (Kwahulé, Mouellic 2007).

« En calquant ses textes sur le mouvement du jazz, Koffi Kwahulé initie un double mouvement d'universalisation. Il « universalise le jazz (dont) il va faire une note d'espoir dans un monde en ruine et l'étend à toute l'humanité » tout en hissant sa littérature au-delà des frontières.

Ainsi, avons-nous pu constater que « stylistiquement parlant », les efforts des écrivains de la littérature diasporique ouest-africaine sont concentrés sur l'exercice de leur libre-arbitre qui consiste à ne pas prendre fait et cause pour la problématique de leur continent, mais plutôt à se focaliser sur le thème du sexuel et sur celui d'utiliser des procédés littéraires et musicaux internationaux pour attirer le plus grand nombre vers leurs écrits.

4. Conclusion générale

A l'aune de ce travail, il est loisible d'affirmer que, pour se frayer un chemin sur la scène littéraire mondiale, les écrivains africains de la diaspora usent de stratégies diversifiées qui présentent des lignes similaires. Le noeud gordien de ces stratégies auctoriales réside dans la publication chez les grands éditeurs français ; une option qui garantit à la fois, des tirages importants, l'accès au marché international par le canal des traductions, l'adhésion du public ainsi qu'une promotion médiatique dont l'objectif demeure l'acquisition de Prix littéraires. Tous ces gains, par ricochet, assurent aux écrivains une position de pouvoir en leur offrant des postes *éditoriaux*, la participation à des jurys et à des festivals internationaux ainsi qu'à des résidences d'écriture à travers le monde entier.

Sur le plan stylistique, il est surprenant de constater que leur *démarche scripturale* bat en brèche la notion d'engagement, fer de lance de leurs aînés et libéralise la thématique de la sexualité jusque-là traitée de façon prude et prudente. L'usage de l'intertextualité et du bagage musical du jazz servent à l'universalisation des textes. Nonobstant toutes ces tactiques, des critiques déplorent la mainmise de Paris sur les choix éditoriaux et stylistiques des écrivains. Choix, qui, finalement, les installent dans l'entre-deux d'une hybridité au confort discutable. Pour illustration, Kesteloot leur reproche de « se couper [...] de la littérature négro-africaine, sans pour autant renouveler le roman français » (Kesteloot 2007). Et elle ajoute, presque pessimiste, qu'« il leur reste encore du chemin avant d'atteindre la « world literature » (Kesteloot 2007).

BIBLIOGRAPHIE

- BEKALÉ, Marc Mvé (2010) : « Alain Mabanckou : écriture et subalternité ». *Journal de l'Afrique en expansion* [obili.over.blog.com, consulté le 15 janvier 2017].
- BUATA, B. Malela (2010) : « Les écrivains de la diaspora africaine francophone en France ». *ConTextes* [en ligne], Notes de lecture [consulté le 28 février 2017].
- BILÉ, Serge (2005) : *La légende du sexe surdimensionné du Noir*. Paris : Serpent à plumes.
- BREZAULT, Eloise (2010) : « Les enjeux du manifeste Pour une littérature-monde ». *Etudes littéraires africaines*, n° 29, 35-43.

- COHEN, William B., GARNIER, Camille (1982) : *Français et Africains, Les Noirs dans le regard des Blancs, 1530-1880*. Paris : Gallimard.
- FEDA, Tony (2009) : Sami Tchak, la sexualité comme liberté, *Togocultures*, [<http://togocultures.com/sami-tchak-la-sexualite-comme-liberte/>], consulté le 15 mars 2017].
- FERRAND, Hervé (2010) : *Tchak Sami, Filles de Mexico*, Ballades et escales en littérature africaine. [<http://litteratureafricaine.unblog.fr/2010/04/06/tchak-sami-filles-de-mexico/>], consulté le 20 mars 2017].
- FEZE, Yves-Abel (2011) : « La réception endogène des écrivains camerounais de la diaspora ou les limites du champ littéraire national ». *Ethiopiennes* n° 86, Demain : L'Afrique : penser le devenir africain, [ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id.], consulté le 13 février 2017].
- HALEN, Pierre (2003) : « Le système littéraire francophone : quelques réflexions complémentaires ». D'Hulst Lieven et Moura Jean-Marc (dir.), *Les Études littéraires francophones : État des lieux*, Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulles-Lille 3, coll. « UL3 travaux et recherches », 25-37.
- HUGO, Victor (1911) : *Les Contemplations*. Paris : Nelson.
- KESTELOOT, Lyliane (2007) : « Observations sur la nouvelle génération d'écrivains africains ». *Ethiopiennes* n°78, disponible sur ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1539, site consulté le 09 janvier 2017.
- KOM, Ambroise (2001) : « La littérature africaine et les paramètres du canon ». *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 33-44.
- KWAHULE Koffi, MOUËLLIC Gilles (2007) : *Frères de son / Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Paris : Editions théâtrales, Collection Sur le Théâtre. *Jazz Magazine* [www.jazzmagazine.com/Interviews/Dauj/KKwahule/Kwahule.htm], consulté le 10 janvier 2017].
- LABEAU Mathieu (2014) : *Une nouvelle génération de romanciers africains ? Débats et enjeux (2000-2010)*. Paris : Anibwe.
- LARANGE, Daniel (2015) : « L'écriture jazzy des écrivains afropéens : rhapsodies chez Koffi Kwahulé, Léonora Miano et Georges Yémy [savoirsenprisme.com/numeros/04-2015-langue], site consulté le 20 mars 2017].
- MABANCKOU, Alain (1998) : *Bleu, Blanc, rouge*. Paris : Présence africaine.
(2006) : *Verre cassé*. Paris : Edition Points, Collection Points.
(2007) : *Mémoires d'un porc-épic*. Paris : Edition Points, Collection Points.
(2010) : *Black Bazar*. Paris : Edition Points, Collection Points.
(2014) : *Tais-toi et meurs*. Paris : Edition Pocket, Collection Thriller.
(2015) : *Petit Piment*. Paris : Seuil, Collection Fiction et Cie.
- MBOUNGOU, Vitraulle (2006) : « Verre cassé, d'Alain Mabanckou ». *Afrik.com*, Congo littérature [www.afrik.com/article10158.html], site consulté le 1^{er} avril 2017].
- PARÉ, François (1992) : *Les littératures de l'exigüité*, Ottawa : Le Nordir.

- SOW, Gaël NDombi (2009) : « Stratégies d'écriture et émergence d'un écrivain africain dans le système littéraire francophone. Le cas d'Alain Mabanckou ». *Loxias* n° 26 [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=3050>, consulté le 10 novembre 2016].
- TCHAK, Sami (2001) : *Place des fêtes*. Paris : Gallimard, Collection Continents noirs.
(2003) : *Hermína*, Paris : Gallimard, Collection Continents noirs.
(2008) : *Filles de Mexico*. Paris : Mercure de France, Collection bleue.
(2004) : *La fête des masques*. Paris : Gallimard, Collection Continents noirs.
(2014) : *La couleur de l'écrivain*. Ciboure : La Cheminante, Harlem Renaissance.
- WABERI, Abourahman (1998) : « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains d'Afrique noire ». *Notre librairie* n°135, Paris : 8-15.

PROFIL ACADEMIQUE ET PROFESSIONNEL

Mme TOURE Fatoumata CISSE est titulaire d'un Doctorat Unique. Elle enseigne depuis mars 2009 au Département de Lettres modernes de l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody en Côte d'Ivoire. Maître de Conférences de son état, elle est spécialiste de Roman africain.

Fecha de recepción : 17-02-2018

Fecha de aceptación : 08-06-2018