

---

# Apocalypse postmoderne I : Le retour du politique et les utopismes post-génocide

**Alain Agnessan**

Western University (Canada)

L'art n'exprime l'inexprimable, l'utopie que par l'absolue négativité de cette image. En elle, se rassemblent tous les stigmates du repoussant et du répugnant dans l'art contemporain. Par un refus intransigeant de l'apparence de réconciliation, l'art maintient cette utopie au sein de l'irréconcilié, conscience authentique d'une époque où la possibilité réelle de l'utopie - le fait que d'après le stade des forces productives, la terre pourrait être ici et maintenant le paradis - se conjugue au paroxysme avec la possibilité de la catastrophe totale.

Th. W. Adorno. *Dialectique négative*.

## RÉSUMÉ

Le génocide des Tutsis du Rwanda, de 1994, a entraîné une constellation de discours, de figures et d'images qui, en plus de constituer un imaginaire de la fin par leur agencement, imposa une condition utopique singulière où le signe postmoderne le dispute à des fantasmes postcoloniaux. Un fait remarquable est l'apparition sur la scène du fait littéraire africain francophone d'un nouvel ethos : celui de l'auteur.e post-génocide. Avec cette catégorie inédite, on assiste au retour du politique et de la question de l'engagement, mais également à la publication de manifestes ou de textes à effet-manifeste qui, tous, sont animés d'une pulsion utopique. Un double investissement y affleure. Le

désir de provoquer la rupture grâce au fantasme de la tradition, et l'érection d'une enclave utopique propice au renouveau et à la rédemption.

## 1. L'ENGAGEMENT *DANS ET AVEC* LE LIEU « RWANDA »

L'année 1998 a déplacé la question de l'engagement, en tant que pratique politique et esthétique, de son intransitivité – il suffisait auparavant aux auteurs de proclamer : “je suis engagé” – à un investissement localisé. Depuis lors, l'engagement de l'auteur va de pair avec une spatialisation de l'agir politique et de la posture esthétique. L'auteur ne s'engage plus tout simplement ; il s'engage dans et avec.

S'engager *dans* et *avec* l'opération “Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire” paraît avoir présentifié et enclavé, à nouveaux frais, les formes anciennes de l'engagement dans les pratiques esthétiques extrême-contemporaines. Ces formes d'un passé esthétique radicalement politique ne peuvent plus se contenter d'être uniquement celles de la pensée décoloniale, de la négritude, de la veine traditionaliste (Kane, 1982) et du roman de la dictature. Les médiations de la mémoire du génocide des Tutsis du Rwanda subsument, au bas mot, l'engagement post-génocide dans une double direction. D'une part, elles s'encastrent dans le paradigme du *trans* : transmémoire, transculture, etc. Cazenave et Célerier rappellent cette variable essentielle lorsqu'elles font valoir que, même dans un contexte africain, l'opération “Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire” « *has helped to expand the representational system and the textual strategies hitherto essentially defined by Holocaust literature* » (2011 : 96-97). La première direction aboutit, de ce fait, sur la scène transmémorielle des génocides qui s'est érigée depuis la Shoah. D'autre part, l'après-génocide voit la prolifération d'utopismes ou discours utopiques de tout genre. La brèche historique – au sens de François Hartog – qu'a été le génocide des Tutsis du Rwanda est, semble-t-il, devenue un interstice à combler ou un site à partir duquel la vague d'utopistes, de Fabien Eboussi Boulaga à Abdourahman Waberi, tentent de penser le futur du réel postcolonial africain. Cette période pourrait être nommée “Père des utopismes et de l'auteur post-génocide”.

Incorporant l'agir de l'engagement à la scénographie hybride du manifeste – pris entre programme politique et enjeux esthétiques –, l'auteur post-génocide, armé de son utopisme, déchiffre les ruines du présent postcolonial afin de définir un nouveau champ de possibles

politiques lié, pour sa part, à une foi en l'esthétisme. Cette étude investigate cette tendance contemporaine qui articule la tâche critique de l'engagement à l'idéalisme critique de l'utopisme. Il s'agira d'explorer les désirs de ruptures et d'ailleurs postcoloniaux de Patrice Nganang et Boubacar Boris Diop du point de vue de l'aura utopique de l'écriture manifestaire, ou de l'utopisme de l'après-catastrophe qui s'avère distinct de l'utopie entendue comme genre littéraire. L'auteur sénégalais a publié un essai à effet-manifeste<sup>95</sup>, *L'Afrique au-delà du miroir* (2007). Patrice Nganang, quant à lui, a proposé un manifeste *stricto sensu*. Le manifeste post-génocide s'échine, ici, à guérir de l'indifférence née de la désillusion du siècle précédent, puis à incruster la triple tension d'un temps en crise au sein des brèches d'une clôture continentale à reconstruire au moyen du matériau littéraire. Parce que « la pensée manifestaire [...] est toujours, à quelques degrés, utopique » (Abastado, 1980 : 6), je m'attellerai, d'entrée de jeu, à dire un mot au sujet de la condition utopique post-génocide pour ensuite ausculter la scène de l'imaginaire de la fin génocidaire dans ses fantasmes postcoloniaux et ses ambiguïtés postmodernes.

## 2. LA CONDITION UTOPIQUE OU LA FAILLE DU LIEU “RWANDA”

Il est indéniable qu'un génocide concourt à fonder un imaginaire de la fin ; même si les termes et les formalisations apocalyptiques qui se sont constitués dans le sillage du génocide des Tutsis du Rwanda, au sein des examens critiques, des médiations esthétiques et de l'imagerie baroque ou obscène, demandent encore à être élucidés. Le vaste corpus filmique, littéraire, essayistique et graphique dans son choix des titres,

---

<sup>95</sup> Claude Abastado distingue le manifeste *stricto sensu* du texte à effet-manifeste. Ce concept désigne « des œuvres qui, à l'origine, n'impliquaient pas cette intention. » (1980 : 4) Ces textes ou formes discursives deviennent des manifestes par la réception qu'en fait un public. Dans le fait littéraire africain francophone, il me semble que le premier manifeste littéraire est un texte à effet-manifeste. La lecture du *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire (1950) a, en effet, amené la majorité des auteurs à une prise de conscience politique en liant l'*agency* politique de l'engagement aux innovations formelles et esthétiques. Sur la réception et l'influence de ce pamphlet d'Aimé Césaire, je renvoie à l'essai de Mohamadou Kane, *Roman et tradition* (1982). Le statut du *Discours sur le colonialisme* comme premier texte manifestaire du fait littéraire francophone africain gagnerait à être évalué par l'agencement d'une double perspective, celle de l'histoire littéraire de l'évolution du roman francophone et une approche proprement esthétique.

son parti pris analytique, ses grilles de lectures historiques et la tonalité tantôt messianique tantôt crépusculaire des discours, a adopté, intentionnellement ou non, une mise en scène apocalyptique du génocide tutsi. Un autre fait primordial, pour cette étude sur les utopismes esthétiques, est que le génocide tutsi a atteint, depuis 1994 puis 1998, un seuil de complexité qu'a tenté de saisir le vaste ensemble des pratiques critiques et des domaines du savoir tant académiques que journalistiques qui, bien entendu, déborde le champ des *Genocide Studies*. Les ouvrages sur cette catastrophe postcoloniale ou, tout simplement, transmémorielle sont indénombrables. Le dernier génocide du XXème siècle s'est révélé être un terreau fertile pour penser les fractures postcoloniales et composer, par ailleurs, une nouvelle épistémologie des idées africaines. Dans le champ de l'esthétique littéraire francophone africaine, par exemple, Jean Pierre Karegeye considère le projet "Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire" comme un tournant épistémique qui permettrait d'étiqueter un nouveau moment disjonctif dans l'histoire littéraire africaine ; à savoir l'émergence de la littérature post-génocide. Il fait valoir que :

Le projet « Ecrire par devoir de mémoire » a accouché d'une littérature post-génocide qui se donne comme un retour de l'écrivain sur soi, un procès d'une écriture qui, par essence, vient toujours longtemps après les événements. Mais *cette littérature qui précède le génocide est un tournant dans la mesure où l'après-génocide, comme lieu d'écriture ou de nouveaux paradigmes, expose la fragilité de la circonscription*, par les sciences humaines et sociales, d'un objet d'étude qui les déborde. Dès lors, le génocide s'écrit à partir d'un trou, d'une faille, qui oblige à opérer un tournant pour pouvoir réévaluer les cadres théoriques des champs littéraires. Il s'ensuit que *le génocide entraîne irrésistiblement la reconstruction ou la refondation de la littérature africaine dans son itinéraire, sa thématique, son écriture ainsi que son identité*. Cette littérature post-génocide, est-elle rwandaise ou ivoirienne, européenne ou américaine ? (2009 : 29). (Je souligne.)

Si l'on en croit Jean Pierre Karegeye, le "Projet Rwanda" a fait figure de rupture de l'épistémè au point d'avoir tracé une nouvelle orientation dans le champ littéraire africain francophone. Cette thèse laisse quelque peu dubitatif. Quand bien même Boubacar Boris Diop aurait opté, dans l'après-coup de l'évènement, pour une écriture du "dépouillement et [de] la pudeur" (2009 : 27), que Véronique Tadjou et Abdourahmane Waberi auraient décrété un avant et un après Rwanda ou 1994 dans le continuum de leur œuvre, l'on aura remarqué que les chemins du fait littéraire francophone africain mènent encore aux

mêmes lieux : une inclination postcoloniale pour la spatialité (Mbaye Diouf), un investissement postmoderne et un désir de surfaces (Adama Coulibaly), une hybridation transculturelle (Josias Semujanga) ou encore une écriture cannibale, sanguine (Alexis Tcheuyap) conçue dans le moule d'un paradigme baroque peu ou prou conradien ( Pierre Halen).

L'appel au renouvellement et son écho de subversion *light* ou, à certains égards, décoloniale n'ont pas eu l'effet escompté. La formulation de Jean Pierre Karegeye, au sujet d'un tournant épistémologique dans le champ littéraire africain, est le fait de l'effet-continentale<sup>96</sup> de sa critique. Cet effet-là est perceptible sous deux aspects. D'une part, la critique est encline à étendre la ponctualité d'un évènement et la singularité d'une écriture à l'ensemble du champ, quitte à en ravalier les multiples exceptions et le principe hétéroclite qui la gouvernent. D'autre part, l'effet-continentale, en déchiffrant une temporalité unique et homogène, linéaire et synchronique, occulte la diversité, le dynamisme pluriel et l'asynchronie des pratiques littéraires africaines francophones. Au lieu d'un tournant, l'on devrait plutôt parler d'un *détour*<sup>97</sup>. Le "Projet Rwanda" n'a pas véritablement constitué un

---

<sup>96</sup> Ce concept m'a été suggéré par Daniel Vaillancourt lors de nos échanges en amont à la rédaction de cette étude. Qu'il en soit vivement remercié.

<sup>97</sup> Ce "détour vers..." est intimement lié au concept de "retour à..." énoncé par Michel Foucault quand il interroge les diverses variantes de l'instauration discursive que déploie la fonction-auteur selon qu'elle tend vers une redécouverte ou une réactualisation. Pour lui, par "retour à" il faut entendre "un mouvement qui a sa spécificité propre et qui caractérise justement les instaurations de discursivité. Pour qu'il y ait retour, en effet, il faut d'abord qu'il y ait eu oubli, non pas oubli accidentel, non pas recouvrement par quelque incompréhension, mais oubli essentiel et constitutif. L'acte d'instauration, en effet, est tel, en son essence même, qu'il ne peut pas ne pas être oublié. [...] Il s'ensuit naturellement que ce retour, qui fait partie du discours lui-même, ne cesse de le modifier, que le retour au texte n'est pas un supplément historique qui viendrait s'ajouter à la discursivité elle-même et la redoublerait d'un ornement qui, après tout, n'est pas essentiel ; il est un travail effectif et nécessaire de transformation de la discursivité elle-même." Il n'est donc pas étonnant que Jean-Pierre Karegeye perçoive, au travers de la littérature post-génocide francophone africaine, quelque chose d'un *retour* à l'engagement et au témoignage ; et qu'il observe, dans le geste de l'auteur postcolonial francophone face à la mise en fiction du génocide des Tutsis du Rwanda, "un travail effectif et nécessaire de transformation de la discursivité" tel que cette discursivité fut propre à la négritude, à l'existentialisme du Sartre postcolonial et au témoignage de la Shoah. Le tournant épistémologique qui fonde la dicibilité de la littérature post-génocide, selon Karegeye, est à lire dans la redécouverte et la réactualisation de ces trois formes discursives par les auteurs de l'opération "Ecrire par devoir de mémoire". Sauf que ce "retour à..." n'est rendu possible que par un "détour vers" le *genoscape* – en référence aux cinq scapes

tournant épistémique. A contre-courant de cette lecture, les auteurs et artistes qui ont pris part au “devoir de mémoire” ont eu accès à une scène transmémorielle des génocides qui fut, jusque-là, indisponible sans que ce détour pris n’affecte la logique du champ africain. Pour le dire autrement, ces auteurs ont eu un pied dans le champ littéraire africain et l’autre pied dans celui du paysage transculturel des médiations esthétiques de génocide – que je nomme *génoscape*, au regard des cinq scapes définis par Arjun Appadurai (2005).

Au demeurant, Jean Pierre Karegeye voit juste lorsqu’il affirme que “le génocide s’écrit à partir d’un trou, d’une faille” ; mais la catastrophe génocidaire n’oblige pas à opérer un tournant. Elle fait naître et attise un désir de rupture que le sujet transi par l’évènement brûle de transmettre à tous les agents du champ. Ce désir de rupture et de renouveau est un « élan utopique » qui n’est « plus caché mais omniprésent, qui se fraie un chemin vers la surface en se dissimulant dans diverses expressions et pratiques » (Jameson, 27). S’ouvre, à partir du génocide et du lieu de sa réalisation, une faille temporelle et une brèche spatiale qui participe, au corps défendant de l’histoire, à la remise en question de l’acte de penser et d’écrire, au désenchantement du sujet post-génocide, à la réévaluation de la dialectique entre individualité et communauté qui prend parfois la forme d’une enquête de la rationalité du sujet et des groupes sociaux. Ils constituent tous, les uns au même titre que les autres, le fonds pulsionnel de l’élan utopique post-génocide. Régine Waintrater, dans une étude sur la temporalité de l’expérience génocidaire des Tutsis du Rwanda, donne une claire description du sentiment de rupture et de la perception d’une faille généalogique qu’elle nomme “l’actuel” :

L’actuel devient un temps isolé qui n’est plus relié ni à l’avant ni à l’après ; dans l’actuel, le temps devient immuable, s’immobilise ou s’accélère suivant des rythmes imprévisibles et inconnus du sujet, balayant du même coup la succession habituelle du temps humain et la différence des

---

proposés par Arjun Appadurai (2005) pour élucider la dynamique des flux globaux après le colonialisme. Le *genoscape* désigne la scène transmémorielle des différents événements génocidaires, les diverses scénographies de remémoration, l’agencement d’archives culturellement distinctes, de fictions locales singulières. Cette scène, qui accueille la littérature africaine post-génocide, échappe à l’effet-continental du champ, au nom duquel le tournant est proclamé. Enfin, si le “retour à...” est influencé par l’oubli, le “détour vers...” est, mu par un nouveau sentiment de mélancolie postcoloniale ; aux antipodes de l’éclairage qu’a pu en donner Paul Gilroy (2004). Je reviendrai sur ce point dans le dernier volet de cette série d’articles sur l’apocalypse postmoderne en contexte africain francophone.

générations. [...] Tous les bourreaux le savent, qui, avant de tuer leurs victimes, s'attachent à détruire les repères symboliques de la vie psychique, dont la filiation et la succession des générations constituent l'ultime butée. Comme l'indique Freud, l'individu est à lui-même sa propre fin, mais il est aussi assujéti à la chaîne des générations, dont il est l'héritier, le serviteur et le bénéficiaire. Quand l'histoire des générations précédentes ne peut s'inscrire que sous la forme d'une brûlure indicible, ce sont les frontières même entre les générations qui s'en trouvent annulées, dans une répétition mortifère où le travail de pensée et d'élaboration n'a pas sa place. Au lieu d'une succession rythmée par les événements communs de la vie, s'instaure une simultanéité foudroyante, véritable « télescopage des générations : *l'histoire des générations se trouve brutalement soustraite au temps historique, donnant naissance à un temps répétitif et circulaire, le temps du traumatisme* (408-409). Je souligne.

Il en va de même pour le tiers (*terstis*) qui s'est approché du lieu "Rwanda" et du génocide des Tutsi, évidemment, à une intensité moindre au regard du tourbillon *actuel* qui vrille la temporalité du survivant (*superstes*). Le tournant ne se situe pas dans la perspective du champ, pris dans sa totalité. Il laisse entrevoir ses manifestations sur le plan de consistance de l'œuvre, des postures et de la démarche d'écriture de chacun des participants au "Projet Rwanda", à l'instar des auteurs et artistes qui y ont adhéré. La rupture ou le tournant sont à percevoir, de fait, au sein du continuum de leur œuvre. En effet, quand, dans le sillage de leur séjour, ils en sont quasiment tous venus à déclarer un avant et un après Rwanda, la césure proclamée s'est érigée au cœur d'une ligne ou d'une phrase essentiellement subjective qui, pour sa part, n'engageait rien moins que leur ethos et la scénographie d'une écriture personnelle.

L'introduction dans le lieu "Rwanda" fait figure de rupture, chez Boubacar Boris Diop, parce qu'elle marque une nette ligne de partage entre *Le Cavalier et son ombre* et *Doomi golo* puis *Kaveena*. Il le confirme dans une entrevue accordée à Eloïse Brezault :

Dans mon tout dernier roman, *Les Petits de la guenon*, je rends longuement hommage à Lumumba et à Cheikh Anta Diop. C'est une autre différence importante entre *Le Cavalier et son ombre* et *Murambi, le livre des ossements*. Dans le premier de ces deux ouvrages, je parle des événements de 1994 sans avoir jamais mis les pieds au Rwanda et sans même avoir pris la peine de m'informer un tout petit peu. Aujourd'hui, je suis bien obligé de me poser la question suivante : comment ai-je pu formuler des points de vue aussi tranchés sur une situation dont j'ignorais tout ?" (Brezault, 2010 : 80).

Au sein du même recueil d'entrevues, *Afrique. Parole d'écrivains*<sup>98</sup>, la sanction est similaire pour Véronique Tadjo : "Aller à Kigali dans le cadre de "Rwanda, écrire par devoir de mémoire" a eu un très grand impact sur la vision que j'avais de mon rôle d'écrivain. La littérature permet de poser un autre regard sur l'histoire. Ce que l'écriture de *L'ombre d'Imana* m'a appris, c'est que même les plus petits actes de cruauté ne doivent pas être tolérés, car c'est comme cela que tout commence" (2010 : 354). On comprend, par conséquent, qu'après la médiation d'une apocalypse génocidaire, par le biais du carnet de voyage, l'auteure ivoirienne soit passée de la narration d'une apocalypse intime envisageant l'ébranlement du cercle familial après la mort du père, dans *Loin de mon père*, à une apocalypse écologique dans *En Compagnie des hommes*, un récit polyphonique qui lie tonalité fantastique et manifeste écocritique. Outre mesure, la constatation de la rupture est beaucoup plus cinglante et relève d'une rude mise à l'épreuve de la subjectivité de Koulsy Lamko. Il la traduit en des termes qui exposent une éthique du care, ici encore, fortement intime et actuelle :

Je transpose donc mes conflits intérieurs chez mes personnages qui me servent d'habitacles. Tout cela va très vite. Mais dans le cadre de ce projet mené au Rwanda, je ne pouvais pas me servir de mes conflits internes. Je ne pouvais pas exercer une parole qui entrerait en conflit avec elle-même. La vue de l'horreur m'a brisé en mille morceaux. Il fallait donc que je retrouve une parole qui recompose et qui fasse en sorte que je retrouve

---

<sup>98</sup> Ce recueil d'articles est, par ailleurs, assez illustratif de la topographie plurielle et diffractée des pratiques littéraires du fait francophone africain. Adoptant la forme du glossaire alphabétique, les postures défendues par chacun des auteurs se recoupent en plusieurs tendances au point de former des constellations éthiques et esthétiques parfois divergentes. Les participants au "Projet Rwanda", au nombre de quatre dans le recueil, à savoir Boubacar Boris Diop, Koulsy Lamko, Véronique Tadjo et Abdourahman Waberi, s'y avèrent être les seuls à avoir été ébranlé, jusqu'au cœur de leur écriture, par le génocide des Tutsis du Rwanda. Eloïse Brézault revient à plusieurs reprises sur la catastrophe génocidaire de 1994. Dès l'entame du recueil, elle sonde la position de Kangni Alem sur les implications éthiques du "Projet Rwanda" et, plus loin, ce qui serait de la "bienséance, ou même [de l'] autocensure chez les écrivains africains au sujet du génocide" (22). Kangni Alem répond : " Je ne suis pas le seul à penser à la difficulté d'écrire le génocide rwandais. Les garde-fous qu'ont posés les lecteurs rwandais et quelques autres artistes auraient pu faire fuir de nombreux auteurs qui ont participé au projet du Fest' Africa. [...] La force de l'écrivain est de savoir reconnaître les attentes de ceux qui ont vécu un drame et de s'y approcher avec circonspection. D'une certaine manière, cela peut également devenir également problématique pour l'écrivain, car même s'il veut raconter la réalité, il n'est pas capable d'entrer dans le tréfonds de ce qu'a vécu le survivant parce qu'il n'a pas vécu le drame qu'il veut raconter." (21-22) On aura noté que la teneur éthique du propos tenu par Kangni Alem est tant référentielle que distancée.

mon unité et que je ressuscite, moi aussi, à ma manière. Cette parole ne pouvait pas qu'être une certaine parole poétique. Non consignée dans des poèmes aux titres organisés, mais une logorrhée verbale, une ficelle à dérouler sans jamais s'arrêter (2010 : 196).

Postures qui louvoient entre l'intimité d'un "je" clivé et la communauté anéantie d'un "ils" à portraiturer et assujettir dans le jeu trouble de la fiction, stratégies ficelées pour médiatiser et exorciser une catastrophe ayant poussé le réel au dépérissement et mis à mal les certitudes de l'acte d'écrire. Le génocide des Tutsis et le "Projet Rwanda" ont paradoxalement vivifié le régime d'autorité des auteurs qui y ont pris part. La condition utopique, que le génocide des Tutsis a contribué à fonder, présente une progression ternaire qui se déploie selon un avant et après le désastre : le sentiment de déjà-vu, l'indifférence et enfin le ré-enchantement par l'engagement. La catastrophe, accusé par eux en tant que bouleversement ou tournant intime, a réanimé une pulsion de renouveau, un élan utopique qui, pour certains auteurs, sommeillaient, et, pour d'autres, étaient, jusque-là, inexistantes. Il fallait guérir de l'indifférence postmoderne en fantasmant la fin d'un cycle esthétique, politique et historique qui ouvrirait un horizon enchanteur. C'est le propre d'un génocide, catastrophe qui touche de près à l'humain ou à l'inhumain – au sens de Jean François Lyotard –, d'entraîner une "actualité de l'utopie" qui tente de trouver une issue à un présent en phase terminale, à une crise de la contemporanéité ; figures par excellence de l'imaginaire de la fin. A cet effet, dans leur introduction à *Utopie et Catastrophes. Revers et renaissances de l'utopie (XVIe-XXIe siècles)* (2015), Jean Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée éclairent le lien de causalité entre catastrophe et utopie :

La "faible force messianique" dont parlait [Walter] Benjamin en 1940 dans ses *Thèses sur l'histoire* continue plus que jamais à nous animer, à tel point que chaque désastre contemporain trouve immédiatement son contrepoint utopique, comme s'il était devenu évident que l'interruption de l'histoire, en dévoilant la vérité catastrophique de son cours, mais aussi en déstabilisant l'ordre établi, pouvait être paradoxalement perçue comme une opportunité de rouvrir le devenir et d'y introduire, par la brèche, la possibilité de l'altérité radicale. [...] S'extirper de la gangue du réel pour mieux le voir ; mieux voir le réel pour, peut-être le changer : c'est le double geste par lequel les utopies, de Thomas More à aujourd'hui, maintiennent au cœur du désastre la résistance d'un imaginaire critique dont on ne saurait concevoir, même et surtout en ces temps de catastrophe, l'épuisement. (2015 : 20-21)

Après la catastrophe, le geste utopique apparaît sur la scène de l'histoire, presque toujours, de deux façons. Sa forme d'expression la plus simple se manifeste par l'énonciation d'un espoir en un changement absolu de la situation catastrophique dans le but de mener la société vers un monde radicalement différent, vers une harmonie qui contrastera avec le statu quo d'un présent en état de dépérissement, et qui s'avèrera être une issue à la catastrophe. Mais, pour qu'elle ne fasse pas que se payer de mots, l'utopie doit s'atteler à être un contrepoint et un examen critiques des causes du désastre social. Elle y parvient par l'exposition – ou la monstration, au sens de montrer le monstre – des failles, des brèches, et des ruines du contemporain. L'utopie est la “fille de la catastrophe” (Engélibert, 2015 : 25) La tâche critique de l'utopie, et peut-être aussi sa prétention à la lucidité historique, couve un programme politique qu'elle articule à un fonds théologique et un répertoire esthétique. Les auteurs ayant participé au “Projet Rwanda”, au sortir de la résidence d'écriture, ont été saisis, à des degrés divers d'une force messianique, aussi faible soit-elle. Ce messianisme s'est exprimé par l'ardent désir de transmettre leurs apocalypses intimes au point d'en avoir fait le ferment d'une utopie qui, pour sa part, a occasionné un vif retour du politique. J'entends le “retour du politique” comme on dirait, dans le répertoire psychanalytique, le retour du refoulé. Le refoulé politique, éternel double de l'esthétique, se revêt des oripeaux épistémiques, des options éthiques et des orientations esthétiques d'un déjà-vu<sup>99</sup>. Il est également aux prises avec un *déjà-lu* : ces moments charnières de l'histoire littéraire africaine qui lièrent, de bout en bout, presque comme une parataxe, la phrase esthétique à la phrase politique.

Le refoulé politique, ou plus clairement le refoulé de l'engagement, en plus d'être un mécanisme de résistance postcoloniale, déplace la pratique de l'utopie-genre, dont l'une des occurrences contemporaines exemplaires est *Aux Etats-Unis d'Afrique*<sup>100</sup> (2006) d'Abdourahman

<sup>99</sup> Cf. Nicholas Royle. « Déjà-vu ». Martin McQuilan *et al.* (Dir). *Post-theory. New directions in criticism*. Edimburg University Press. 1999. p. 3-20.

<sup>100</sup> La question de l'utopie en tant que pratique littéraire dans la littérature africaine francophone a été abordée par un ouvrage collectif initié par l'Atelier de critique et de créativité littéraires de l'Université Yaoundé I : *Utopies littéraires et création d'un monde nouveau*. Christophe Kouna, Richard Omgba (Dir). Paris. L'Harmattan. 2012. Au sujet de l'utopie littéraire de Wabéri, je renvoie à l'étude qu'y consacre Badou Diene : « *Aux Etats-Unis d'Afrique* (2006) d'Abdourahman Wabéri : de la fiction utopique à la non-histoire ». p. 35-44.

Waberi, vers l'utopisme esthétique<sup>101</sup>. La frontière qui sépare l'utopie de l'utopisme est tenue. Elle repose sur la distinction entre, d'un côté, les projet et programme de la rénovation sociale et, de l'autre, la scénographie esthétique de la fin et de l'ailleurs. Jean-Michel Racault décèle, à partir de l'étymologie ambiguë de l'utopie comme *ou-topos* – le non-lieu, le pays qui n'existe pas – et *eu-topos* – le bon lieu, le pays où tout va bien –, la «dualité originelle [dont] découle la distinction entre l'utopie, genre fictionnel, en forme de récit de voyage à la première personne le plus souvent, et l'utopisme, mode de l'imaginaire politique exprimant une aspiration à une transformation sociale» (2015 : 27). Il souligne l'écart épistémique « entre l'utopie, qui est une forme littéraire ou du moins un texte, et l'utopisme, qui est selon les cas une croyance, ou une méthode, en tous cas une attitude mentale dont l'incarnation textuelle est soit absente, soit contingente » (*Idem.* 27). Mieux, « on peut parler d'utopisme à propos d'une création architecturale ou d'un écrit, toutefois dans ce dernier cas ce n'est pas sa mise en forme textuelle mais son contenu qui motive cette étiquette » (*Idem.*). Jean-Paul Engélibert préconise, quant à lui, une certaine circonspection à l'égard de la nuance entre utopie et utopisme. Il met en exergue que « le lien entre les deux semble nécessaire : l'utopisme fait toujours appel aux signifiants de l'utopie et l'utopie se construit sans doute depuis More sur un fond d'utopisme [...] De la tension toujours réactualisée entre utopie et utopisme vient même certainement la vitalité du genre et son constant renouvellement » (Engélibert, 2015 : 253).

À l'évidence, une scénographie postcoloniale de l'utopisme – ou des programmes utopiques – s'est constituée, après le génocide des

---

<sup>101</sup> Pour Viviana Birolli et Mette Tjell, dans leur présentation du numéro d'*Études littéraires* dédié aux « Manifeste/s », « les manifestes artistiques contemporains, dont quelques-uns sont l'objet d'étude des articles de ce numéro, témoignent ainsi d'un affaiblissement considérable de la charge polémique et de la violence verbale par rapport aux manifestes d'avant-garde, ce qui par ailleurs s'accompagne d'une perte d'importance de l'aspect politique et de la notion d'engagement. L'aspect programmatique, l'élaboration et l'énonciation d'un idéal esthétique l'emportent désormais sur la dénonciation d'un état de crise, qui, selon Marcel Burger, était l'une des caractéristiques principales des manifestes canoniques » (2013 : 10). On aura constaté que le retour du politique qui accompagne la condition utopique des manifestes post-génocide ébranle les certitudes de cette thèse puisqu'autant Nganang que Diop actualisent l'engagement de l'auteur postcolonial. Toutefois, ils y parviennent en installant programme politique et idéal esthétique sur la même scène, sur le même piédestal, de sorte qu'avec le manifeste post-génocide, l'un ne va jamais sans l'autre.

Tutsis du Rwanda<sup>102</sup>, en prenant à contre-pied la contingence médiatique de cette tâche critique et politique. La particularité de cet utopisme post-génocide, en plus d'avoir une "incarnation textuelle", est d'imaginer de nouvelles formes esthétiques qui seraient des extensions du commun social ou, à rebours, de transmuier l'espace du texte en une projection critique et rédemptrice de l'espace social. L'utopisme esthétique post-génocide entend déplacer l'utopie de son lieu traditionnel à celui de la page et de la scène du manifeste et de l'essai à effet-manifeste, par le biais d'une actualisation de l'engagement. *S'engager dans et avec* a, désormais, tout l'air de signifier "ne plus être indifférent". Il devient ainsi de plus en plus malaisé de parler d'un engagement au sens militant du terme, mais plutôt de dire, avec Odile Cazenave, que ces deux auteurs proposent des issues post-génocide à l'aide d'écritures « engageantes » (2004) – peut-être faudrait-il délaissier la notion d'engagement pour oser le néologisme *engageance*.

Ce cheminement semble présenter une double issue pour l'auteur post-génocide. Produire une isotopie entre le lieu du manifeste et le lieu de la crise permettant de dépasser les apories du roman africain francophone qui serait empêtré dans une crise du sujet et de la représentation, elle-même due, en partie, au désenchantement de l'auteur postcolonial ; puis prévenir les catastrophes qui obstruent l'horizon du futur. On retourne certes à l'engagement, mais l'engagement post-génocide surgit avec l'énergie du refoulé politique qui avait longtemps passé pour forclos, dépassé et, surtout, inconciliable avec l'indifférence postmoderne<sup>103</sup> : « *l'essai construisant une utopie*, et

---

<sup>102</sup> Il pourrait être heuristique de voir dans quelle mesure certains utopismes, tels que, entre autres, le lumineux *Sortir de la grande nuit* d'Achille Mbembé et le cinglant *Afrotopia* de Felwine Sarr, ont eu la catastrophe génocidaire de 1994 pour condition de dicibilité. En allant plus loin, il me semble que les utopismes postcoloniaux extrême-contemporains se projettent et s'écrivent, principalement, dans l'ombre de la "Bibliothèque de Frantz Fanon". Ces utopismes recyclent, à mon sens, l'arkhè fanonien de l'utopie corporelle dans un *eu-topos* communautaire et continental ; et le messianisme théologico-politique au sein d'un messianisme épistémologique ou, plus simplement, de l'intellectuel, ce prophète postcolonial. L'explicit de *Les Damnés de la terre* extirpa, en effet, la prière de l'hégémonie du divin pour l'insérer dans la transcendance du corporel et du somatique en tant qu'espace, ou laboratoire, d'une tâche *éternellement* critique pour s'échapper de la dystopie et proclamer l'apocalypse coloniale.

<sup>103</sup> « Le sujet postcolonial n'est pas un sujet unifié, solide et consolidé. Tout comme le sujet postmoderne, il est déconstruit, fragmenté, dissolu, sans racine et baigne dans un temps postmoderne. La grande fracture est que, si le sujet postmoderne accepte, face à la surproduction et aux excès, de se comporter en *sujet de l'indifférence* ou de la distance face

l'essayiste tentant d'être *un guide* dans celle-ci, voilà qui caractérise encore le genre en Afrique, comme aux Antilles, ou au Maghreb. Ensemble de projets, de *prophéties*, de témoignages ou de *professions de foi*, il est le truchement de tous les espoirs, de tous les dépits » (Samba Diop : 2006, 6-7) (Je souligne). L'utopisme post-génocide manifeste une foi, absolue et ambiguë, pour la dimension politique et thérapeutique de la littérature et de l'esthétique qui repose sur la capacité qu'a l'acte d'écrire de construire un nouveau réel et prévenir les catastrophes.

Par ailleurs, l'engagement dans l'utopisme post-génocide confère une teneur postcoloniale à deux critères fondamentaux que relèvent Fredric Jameson dans *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie* (2007), à savoir la barrière temporelle et l'enclave ou la clôture spatiale. Beaucoup plus que le contenu du programme utopique, *L'Afrique au-delà du miroir* de Boubacar Boris Diop (2007) et le *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une littérature préemptive* (2007) de Patrice Nganang sont exemplaires au regard de leur exposition formelle. Il faudrait, une fois de plus, revenir au modèle analytique de Fredric Jameson pour cerner la pertinence d'une lecture formelle de l'utopie et la dialectique radicale entre l'identité et l'altérité que celle-ci sous-tend : « ce ne sont plus seulement les matériaux sociaux et historiques de la

---

aux enjeux sociaux, le postcolonial est inscrit dans l'action, soit par une posture critique, soit par une situation d'urgence sociale contre laquelle, il ne peut qu'accepter de travailler ou de s'inscrire dans une marginalité coupable » (Coulibaly : 2017 : 150) (Je souligne). Il y a dans ce portrait de l'*agency* du sujet postmoderne indifférent que propose Adama Coulibaly quelques points communs avec le sujet postcolonial indifférent théorisé par Rukmini Bhaya Nair. Elle définit l'indifférence postcoloniale à partir d'une perspective libidinale tel que cette pulsion investit la rhétorique de l'archive. L'indifférence ne s'oppose, dans son analyse, ni à la sollicitude ni à une éthique du care mais plutôt au désir : « *In a postcolonial society there is an ever present danger of a person being robbed of her sense of self by being subjected to official attitudes of indifference. [...] The goal of indifference as a set of linguistic procedures may in this sense be gauged as an attempt to officially annihilate desire – fragile, rather than ordinary, individual desires. Desire versus indifference – the struggle between these ancient metaphorical enemies as it is replayed in the postcolonial arena is one of the main contests documented in this book* » (2002 : xxviii). Le sujet indifférent de Nair est, en partie, écrasé par la machine administrative officielle ; il ne peut que pâtir puis s'effacer face à la néantisation de son désir. Celui postmoderne d'Adama Coulibaly, dans ses prises de distance au regard des enjeux sociaux, investit son énergie dans des pratiques aux antipodes du militantisme et de l'engagement. Dans les deux figures du sujet de l'indifférence, c'est le désir, son empêchement et sa libération, qui affleurent à la surface pour écrire les traits de la subjectivité. C'est peut-être du côté de l'économie libidinale qu'il faudrait chercher l'écart ou le lien entre le postmoderne et le postcolonial.

construction utopique qui sont dignes d'intérêt, mais aussi les relations représentationnelles qu'ils entretiennent – telles que la clôture, le récit et l'exclusion ou l'inversion. Ici comme ailleurs dans l'analyse narrative, le plus révélateur n'est pas ce qui est dit, mais ce qui ne peut pas être dit, ce qui ne figure pas dans le dispositif narratif" (2007 : 17). L'incursion dans l'utopisme esthétique par la forme n'implique pas de décrypter les modes d'agencement, le dispositif des textes en question. Par forme utopique, il faudrait entendre les fantasmes exposés, les pulsions de renouveau qui vivifient le désir utopique en le poussant à se déployer, à partir du lieu "Rwanda" et de l'année 1994, dans une tension écartelée entre l'extensité d'un investissement temporel et l'intensité d'un investissement spatial.

### 3. MANIFESTER SUR LA SCÈNE DU TEXTE : UNE ARCHÉOLOGIE DES RUINES DU PRÉSENT

Boubacar Boris Diop et Patrice Nganang, saisis par le magnétisme apocalyptique du lieu "Rwanda", ont composé des utopismes esthétiques qui envisagent le référent rwandais telle une dystopie à exorciser avec, en arrière-plan, le spectre contre-utopique de la mémoire coloniale et sa textualité. Parce qu'associant la politique de l'esthétique à l'esthétique de la politique (Rancière : 2000) de sorte à les rendre indiscernables, l'écriture essayistique et manifestaire leur a servi d'atelier pour penser les termes d'une nouvelle esthétique qui plaque le dépassement de la rupture *actuelle* et/ou intime de la temporalité du génocide sur la communauté linguistique, pour le premier, et sur une spatialité urbaine, pour le deuxième ; dans l'optique de réconcilier la forme romanesque aux formes de vie sociale, c'est-à-dire rendre la littérature politiquement utile, en prenant le pari d'une dialectique inédite qui surmonterait l'écart éthique et l'écart esthétique (Isaac Bazié). La condition de dicibilité de ces deux textes et du retour du politique est indéniablement le génocide des Tutsis du Rwanda dont la première conséquence est la désarticulation de l'historicité, la fracture temporelle à une échelle tantôt intime, tantôt communautaire ou continentale.

Le premier, Diop, ouvre son essai en faisant valoir un "devoir d'imaginaire" lié au génocide des Tutsis du Rwanda. Ce devoir d'imaginaire, qui aurait pu prendre la forme d'une mission ou d'une contrainte mettant à mal la subjectivité de l'auteur, se serait finalement

mué en « une commande de texte, non formulée, [qui] est venue des survivants et des morts » (24). Quant à Nganang, son manifeste se clôt par une exhortation à l'imaginaire. La dernière phrase de son manifeste est on ne peut plus claire : « L'imagination est notre seul espoir » (200). De l'imaginaire, point de départ de la médiation mémorielle, à l'imagination, clausule et ouverture de la pulsion du renouveau, se déploie une scène discursive qui cherche et explore de nouveaux possibles de dicibilité ; si l'on veut bien admettre que le dicible – ce qui peut être dit – encadre le discursif – ce qui a été, est ou sera dit.

Autant le devoir d'imaginaire de Diop que l'imagination rédemptrice de Nganang désignent une scène discursive qui tente de frayer avec un régime de temporalité désarticulé par l'*eschaton* génocidaire dont l'horizon rédempteur demeure encore invisible ou indiscernable. Puisqu'il est impérieux, chez ces deux auteurs, de hâter le temps de la rédemption sociale qui viendrait surmonter l'*eschaton* continental que fut le génocide de 1994, leur parti pris uchronique fait de l'imaginaire ou de l'imagination la raison instrumentale qui aiderait à atteindre le telos visé ; c'est-à-dire transmuier la fin chaotique ou l'entropie en une véritable apocalypse : la révélation d'un nouvel ordre historique et d'un monde meilleur après la fin. Il ne serait pas exagéré d'observer que cet élan uchronique s'encadre dans le vaste discours millénariste de l'anthropocène avec la particularité de voir l'auteur postcolonial/post-génocide adopter la posture eschatologique du prophète brandissant, étrangement non plus un calendrier eschatologique, mais un agenda téléologique. L'auteur post-génocide n'est plus seulement face à son temps ; il aspire à faire face à la vacuité d'une temporalité en crise, celle-là plus vaste, qu'il imagine continentale mais qu'il entend résoudre sur la scène du texte littéraire<sup>104</sup>.

Pour Boubacar Boris Diop, il est question de réapprendre à « nommer les monstres ». Cette posture n'a pu s'accomplir ( ? ) que dans la stricte mesure où son œuvre littéraire est désormais calquée sur la temporalité de la catastrophe génocidaire, entre un avant-1998 et un après-1998 ; puisque c'est moins le génocide des Tutsis qui, à

---

<sup>104</sup> A cet effet, la préface de Daniel Delas à la seconde édition du *Manifeste* de Nganang se passe bien de commentaires : « Quel manifeste ? Pour qui ? Pour quoi ? En Afrique ou ailleurs mais singulièrement dans une Afrique particulièrement accablée par le poids des temps "modernes", l'écrivain ne peut plus aujourd'hui être seulement écrivain, pas plus que le philosophe seulement philosophe, pas plus que l'historien seulement historien... ou plutôt il doit être tout cela à la fois. » (13)

proprement parler, marque la rupture dans le continuum de son œuvre que l'opération "Rwanda : écrire par devoir de mémoire". L'on quitte, de ce fait, l'historicité transmémorielle inhérente au génocide des Tutsis pour pénétrer un régime de temporalité qui entend articuler une apocalypse intime à un désir téléologique continental. Avec Patrice Nganang, le désir de rupture est plus éclatant, voire beaucoup plus radical. Selon lui :

On ne peut plus écrire aujourd'hui en Afrique, comme si le génocide de 1994 au Rwanda n'avait jamais eu lieu. Pas parce que la temporalité, et avec elle l'histoire, ne connaissent pas la régression. Le génocide qui eut lieu dans les Grands Lacs en 1994 n'est pas seulement la culmination sur le continent africain du temps de la violence qui, au Rwanda même, avait déjà plusieurs fois, bien avant, fait son apparition dans des tueries, des massacres, et même dans des génocides. Tragédie la plus violente que l'Afrique ait connu ces derniers temps, il est aussi symbole d'une idée qui fait désormais corps avec la terre africaine : *l'extermination de masse perpétrée par des Africains sur des Africains* (29).

On croirait entendre l'Adorno d'avant la *Théorie esthétique* (1970), toutefois, Patrice Nganang *postcolonialise*, sans doute inconsciemment, la contingence du sujet post-génocide, l'éthique anéantie de l'après-Shoah, l'impossible possibilité du témoignage et l'état d'exception génocidaire érigé en règle décrits dans *Ce qui reste d'Auschwitz* (2003) de Giorgio Agamben<sup>105</sup>. A la question de savoir si *nous* ne sommes pas "tous des survivants du génocide rwandais", Nganang répond que « nous venons dorénavant tous après les massacres [...] L'encre de nos stylos est rouge du sang de notre passé » (35). De ce fait, le trait saillant qui émerge, avec un éclat singulier, des politiques temporelles de l'utopisme esthétique post-génocide, n'est rien moins qu'un désir de renouvellement du régime d'historicité du fait littéraire africain francophone. Si les modes opératoires de ce régime inédit sont dissemblables chez les deux auteurs, le régime esthétique post-génocide qu'ils exposent assoit sa légitimité sur le retour (ou le fantasme) de la

---

<sup>105</sup> L'écho de l'éthique de l'après-Auschwitz qu'a défendue Agamben s'entend clairement lorsque Patrice Nganang fait remarquer que : "Le sujet qui après le génocide se réveille dans un monde en morceaux est désenchanté : son désenchantement a tout à voir avec la mort des mythes dans la mesure où ceux-ci ont fabriqué son malheur et tordu le cou de son temps. La tragédie en emplissant le chemin de cadavres libère le ciel. Elle est un réveil dans l'infinie brutalité de l'histoire ; mais c'est aussi une ouverture au terrible du quotidien : aux évidences logiques du présent. Le génocide est une suspension du temps : le point virgule [sic] sur le présent, et l'entrée dans le régime de la solitude : de l'exception." (65)

tradition pour tracer la ligne temporelle émancipatrice qui doit suivre la rupture. Ce parcours temporel vers le futur rédempteur s'effectue paradoxalement à rebours vers le passé d'une archive littéraire élevée au rang de canon et de monument. Boubacar Boris Diop prolonge le devoir d'imaginaire jusque dans la description d'un nouveau gestuaire esthétique libérateur pour l'auteur africain : la langue vernaculaire :

On me permettra de dire pourquoi, après avoir publié des livres dans une langue étrangère, j'ai décidé d'en écrire désormais en wolof. Pendant ces vingt dernières années, le français ne m'a posé aucun problème. [...] *A vrai dire, si je ne m'étais pas intéressé de près au génocide rwandais de 1994, mon attitude serait rigoureusement la même.* La principale conclusion que j'ai tirée de cet ouvrage, c'est qu'il résulte en grande partie de la volonté du gouvernement Français de préserver ses zones d'influence en Afrique noire. Des centaines de milliers de personnes sont aussi mortes au Rwanda parce que la France ne voulait à aucun prix abandonner à son sort un bastion francophone "menacé" par l'ennemi anglophone venu du Rwanda. (168) (Je souligne.)

Diop présente la question de l'authenticité de l'acte d'écrire dans la langue de l'ex-colon tel qu'elle a pu être remise à jour par Ngungi Wa Thiong'o et son désormais incontournable *Décoloniser l'esprit* (1986). Il prend appui sur ce qui serait un « déphasage absolu entre l'univers de l'écriture et celui de la parole [et qui serait] sans doute unique au monde. [Ce déphasage] n'est pas sans effet sur le récit lui-même et sur le rapport de l'auteur africain à son propre imaginaire » (166). Écrire dans sa langue, quoique ardu, découvrirait, pour l'écrivain africain, le vaste paysage du réel qu'il lui est impossible de regarder avec la *langue de l'autre* : « la désaliénation est à ce prix. L'écrivain joue un rôle non en disant aux autres ce qu'ils doivent penser ou faire mais, bien plus modestement, en leur parlant d'eux-mêmes, au besoin à travers ses propres fantasmes. Il ne se sert pas seulement de la langue, il la crée également et contribue ainsi à changer la société » (171). Avec *Doomi golo* (2003), Diop a pris l'engagement d'une littérature en wolof. Il le détaille ainsi : « en écrivant en wolof, j'ai surtout eu le sentiment de prendre ma place dans une histoire littéraire en train de se faire. [...] A présent, les mots remontent du passé le plus lointain et si leur bruit m'est en même temps si familier et si agréable, *c'est que j'appartiens par toutes les fibres de mon être à une culture de l'oralité* » (171) (Je souligne).

Où percevoir, au sein de la vernacularisation de l'écriture, l'uchronie ou l'avènement d'un temps du salut par le présentisme de la tradition ? Le nouveau régime de temporalité post-génocide ne s'expose

pas dans un engagement par la langue ou un *langagement* qui constituerait, selon Lise Gauvin, le socle de l'écriture manifestaire francophone<sup>106</sup> (2010). Cette posture n'est que superficielle. La surconscience linguistique du manifeste francophone africain ou le *langagement* entend valoriser une archive littéraire et hisser le présent en crise à la hauteur d'un certain passé esthétique. Boris Diop, de ce fait, récusé la traduction dialectique du « modèle Kourouma » pour « s'inspirer de Cheikh Anta Diop » (167). La question de la langue surgit également au cœur du manifeste de Patrice Nganang, mais seulement pour être listée, grâce à une démarche post-théorique, dans l'inventaire des griefs à l'encontre de la critique littéraire du texte africain. Son élan uchronique pour l'avènement d'un nouveau télos continental trouve dans l'archive esthétique de la tragédie le matériau nécessaire à son programme qui promeut une écriture post-génocide dont le fondement est « le génocide de 1994 au Rwanda [qui] nécessite également une élaboration de l'idée de la tragédie dans les artères de la littérature africaine. [...] Arraché aux senteurs de la tragédie, le principe dissident se révèle ainsi comme étant le fil conducteur du cheminement de textes divers qui, dans le théâtre, chez Soyinka, en poésie, chez Césaire, et dans le roman, chez Tutuola éparpillent les germes d'une redéfinition de l'art d'écrire de l'Afrique contemporaine » (24).

Chez l'un comme chez l'autre, le régime d'historicité fait le lit de la monumentalisation de l'archive de sorte à faire du passé la voie d'issue du présent pour aboutir au futur salutaire. Les politiques de l'esthétisme post-génocide s'apparentent à un fragmentaire nostalgique et apparemment muséifiant qui chez Diop repose sur la dignité de la tradition, donc de ce qui du passé est transmissible, tandis que Nganang en recycle la clairvoyance par la *révélation* d'une généalogie de l'archive de la dissidence. Les deux entreprises postcoloniales reposent, paradoxalement, sur une totalisation du présent qui est indéniablement une angoisse postmoderne.<sup>107</sup> Tandis que la tradition revient, la politique temporelle des deux auteurs n'a cependant rien de passiste ; tout se joue au présent. La tradition ou le passé esthétique présentifié sert à enrober les inquiétudes présentistes d'un temps sans horizon et, surtout, guérir de l'indifférence postmoderne, pour ouvrir un nouvel

<sup>106</sup> Cf. Lise Gauvin. 2010. Entre rupture et affirmation. Les manifestes francophones. *Études littéraires africaines. Manifestes et magistères*. Numéro 29. 7-14.

<sup>107</sup> Cf. Linda Hutcheon. 2002. *The Politics of Postmodernism*. London and New York : Routledge.

horizon continental à partir de la scène du manifeste. Selon Nganang, « ce *chemin en marche arrière* n'est pas sans préliminaires, car ce n'est qu'en retrouvant l'idéalisme du texte hégélien qui est étouffé dans la logique sartrienne qu'il est possible *de penser pour le futur, une écriture africaine qui se situe par-delà l'engagement* : par pur égoïsme ; qui est donc prévisionnaire par rapport à la tragédie » (55) (Je souligne)<sup>108</sup>.

Ces programmes de totalisation qui rejettent certaines traces du passé littéraire pour en fantasmer d'autres et, partant, les imposer comme matériaux utopiques par lesquels le *retour vers...* devient une *transition à...* relèvent de la triple tension du temps de la crise que l'on peut observer dans les politiques esthétiques de l'imaginaire apocalyptique depuis, au moins, le modernisme. Frank Kermode, dans *The Sense of an ending*, l'étude majeure traitant de l'apocalypse et de l'imaginaire de la fin, soutient que la singularité de l'apocalypse moderne repose sur une anxiété eschatologique selon laquelle la fin n'est plus imminente mais immanente. Pour Kermode, « *since this anxiety attaches itself to the eschatological means available, it is associated with changing images. And we can best talk about the differentiae of modern crisis in terms of literature it produces ; it is by our imagery of past and present and future, rather than from our confidence in the uniqueness of our crisis, that the character of our apocalypse must be known* » (95-96). Cette imagerie ou ce régime tensif du passé, du présent et du futur connaît, quelques décennies plus tard, de nouveaux développements dans l'imaginaire occidentale de la fin extrême-contemporaine ou postmoderne. Bertrand Gervais élucide cet imaginaire ainsi :

Les termes qui permettent de penser la fin appartiennent au *vocabulaire du temps*. Penser la fin, c'est *habiter le temps* et le déployer en une fiction qui en représente à la fois le caractère euphorique, par cette maîtrise du temps qu'elle présuppose, et le caractère dysphorique, par ces *désordres temporels* qu'elle implique. Les manifestations narratives, fictionnelles et symboliques de l'imaginaire de la fin expriment, de façon explicite et

---

<sup>108</sup> Dans cet ordre d'idées, les rapports qu'entretient la pensée manifestaire des utopies post-génocide avec le passé s'accommodent bien de la thèse énoncée par Claude Abastado sur la dimension temporelle du manifeste en général. Selon lui, le manifeste « défait le temps, refait l'histoire. [...] Dans un remodelage manichéen de la temporalité, le passé [y] est décrit comme la non-vie (*Manifeste Dada 1918*), ou comme le temps de gestation de la vraie vie (*Manifeste du parti communiste*) ou encore dans une vision cyclique de l'histoire, comme un temps de pureté et d'innocence que l'avenir doit retrouver. Et toujours – comme dans les mythes – l'idée de nouveauté est associée à la recherche de paternités inconnues et prestigieuses » (1980 : 6)

parfois même exagérée, les effets dévastateurs des situations de crise, qu'elles soient individuelles ou sociales. Ces situations se vivent toujours au présent qui apparaît de ce fait singulier. Les crises sont toujours perçues et vécues comme exceptionnelles, uniques et, de ce fait, spécifiques. Elles imposent leur vérité comme *un indépassable horizon*. [...] Or si l'imaginaire de la fin contemporain se détache de ses prédécesseurs, traditionnels et modernes, c'est bien dans la multiplication et la répétition des situations de crise, provoquant une mutation fondamentale de son dynamisme même. *C'est notre conception du temps qui en ressort perturbée* (212) (Je souligne).

C'est dire que de Frank Kermode à Bertrand Gervais, presque dans une perspective bergsonnienne ou par une référence implicite à l'apriorisme kantien, le temps serait la donnée fondamentale, exclusive de l'imaginaire de la fin. Cette thèse moderniste qui prône l'hégémonie du temps devient inopérante lorsqu'elle est soumise à au moins deux traits de l'imaginaire de la fin mis au jour par Bertrand Gervais : le fait d'« *habiter* le temps » et la multiplication du dynamisme de l'apocalypse. La seule mention de l'*habiter* du temps – et l'on pourrait songer aux thèses de Heidegger sur l'être et l'habitat – trahit la présence d'une autre donnée, d'une réalité qui fait figure de contrepoids, à savoir l'espace qui, pour sa part, permet l'exposition et le déploiement du temps, car où habiter le temps sinon dans un espace ? Jusqu'à quel point est-il possible de prononcer "quand" sans sous-entendre "où" ? Où percevoir le temps si ce n'est à partir d'un lieu qui encadre la machine phénoménologique du sujet ? En outre, on ne constate pas uniquement une multiplication des crises qui vivifient l'imaginaire de la fin, ces crises sont désormais itératives et quasiment simultanées. Elles surgissent au même moment en différents points du globe. Le temps de l'imaginaire de la fin est toujours un temps cartographié. Il y a, à mon avis, un couplage, un agencement entre le temps et l'espace, l'uchronie et l'utopie. « L'agencement, comme le couplage du désir, conjoint un objet et une situation, ce qui les organise est ici le désir » (Vaillancourt, 2018 : 7). Et le désir est une autre étiquette de l'élan ou la pulsion utopique post-génocide.

C'est ici que le concept de régime d'historicité déploie toute sa fécondité pour penser l'imaginaire de la fin génocidaire et son sillage d'élan utopiques. La situation spatiale, le lieu, la présence du sujet et de la communauté sont prises en compte dans l'enquête historique de François Hartog qui explique que

Loin d'être uniforme et univoque, ce présent présentiste se vit très différemment selon la place qu'on occupe dans la société. Avec d'un côté, un temps des flux, de l'accélération et une mobilité valorisée et valorisante, de l'autre [...] un présent en pleine décélération, sans passé [...] et sans vraiment de futur non plus (2012 : 17).

Il n'est partant pas anodin de voir les politiques uchroniques du présentisme de la tradition chez Boris Diop et Patrice Nganang trouver un refuge ou un terreau fertile dans l'investissement spatial – au sens le plus libidinal du terme. L'auteur sénégalais assoit les bases discursives et représentationnelles de son utopisme esthétique sur sa communauté d'appartenance. Quant à l'auteur camerounais, il voit dans l'espace de la rue et les nouvelles urbanités qui se déploient dans le quotidien des villes africaines le matériau rédempteur et désaliénant de la textualité africaine. La rue est, selon Patrice Nganang, l'autre nom de l'idée, c'est-à-dire « *le lieu à partir duquel le langage de la rue "de chez nous" pose des questions et se fait philosophie* » (23) (C'est l'auteur qui souligne.) Pour lui,

La philosophie africaine n'a pas encore sérieusement entendu la rue africaine parler ; la critique non plus ne l'a écoutée que d'une oreille distraite. Ici la littérature a une étonnante avance car elle se situe par rapport à la rue dans une position de responsabilité. La rue pense ; ses questions sont pour la littérature d'un incalculable profond. Les auteurs lui répondent par leurs œuvres, et ainsi seulement inventent-ils la réalité tout en faisant leur art. [...] Il s'agit ainsi quand nous parlons de l'idée comme étant le lieu des questions des rues, d'y voir l'endroit où l'Afrique contemporaine se fait une idée d'elle-même ; la place où dans le commun scandaleux de son désastre, elle s'invente et s'élançe comme infinie possibilité. [La littérature] est *l'antichambre de notre présent et le salon de notre futur* (23) (Je souligne.)

Il ne saurait y avoir meilleure illustration de l'intrication du temps et de l'espace dans l'imaginaire de la fin. (Antichambre de notre présent et salon de notre futur.) Les deux auteurs érigent des frontières entre lesquelles apparaît une scène conçue pour accueillir le programme utopique salvateur. Il s'agit clairement d'une scène doublement esthétique et politique. D'autant plus que, mis l'un à égale hauteur de l'autre, l'utopisme de Boubacar Boris Diop et celui de Patrice Nganang rejouent le principe radical, le fondement de toute utopie, à savoir l'enclave ou la clôture. L'enclave utopique<sup>109</sup> n'est rien moins qu'un espace social, mental et idéal qui alimente la pulsion du renouveau tout

---

<sup>109</sup> L'un des plus beaux exemples littéraires de l'impossibilité pour l'élan utopique de "faire enclave" est indéniablement *Monnè, outrages ou défis* d'Ahmadou Kourouma.

en étant, en retour, alimentée par elle, dans un mouvement continûment cyclique. A en croire Fredric Jameson, à l'origine de cette lecture particulièrement féconde de la liminalité de l'utopie :

Cette poche de stase prise dans le ferment et la poussée des forces du changement social peut être considérée comme une espèce d'enclave dans laquelle peut opérer le fantasme utopique. Voici une figure que l'on peut mettre à profit en combinant deux traits jusqu'alors contradictoires du rapport de l'utopie à la réalité sociale : d'une part, l'existence ou l'émergence de cette enclave enregistre certainement l'agitation des diverses "périodes de transition" dans lesquelles furent élaborées la plupart des utopies (le terme de "transition" communique une idée de dynamique) ; tandis que, d'autre part, elle suggère la distance qui sépare les utopies de la politique pratique, distance fondée sur le fait que, même dans ce ferment que nous avons attribué à l'époque elle-même, une zone de totalité sociale paraît éternelle et immuable (46).

La dynamique de transition renvoie au répertoire des figures de l'imaginaire de la fin exposées par Frank Kermode alors que la zone de totalité sociale correspond, dans le cas des utopismes post-génocide, au champ africain francophone et son effet-continental qui demeurent, semble-t-il, éternels et immuables. Toutefois l'enclave de la communauté d'appartenance chez Diop et l'enclave de la rue africaine de Nganang laissent y entrevoir des failles. L'utopisme décolonial de Boris Diop se voit, en effet, contraint d'ébrécher l'enclave qui la rend possible par le recours à la traduction ; ce qui revient à ouvrir l'enclave utopique et, de ce fait, en affaiblir la teneur rédemptrice. Quant à l'enclave idéale de Patrice Nganang, je dirai que l'échafaudage épistémologique qui en maintient l'équilibre repose sur un fonds transculturel, et non exclusivement *africain*, puisque son discours manifestaire s'arc-boute sur une double archive ; en l'occurrence la dialectique de Hegel étrangement plaquée sur la théorie esthétique d'Adorno et l'archéologie de l'archive de Mudimbe d'une part, d'autre part ce qu'il nomme le canon ou la trinité de la tragédie africaine. Dans les deux cas, tant avec Diop qu'avec Nganang, l'enclave semble impossible à ériger et l'anxiété eschatologique reste cantonnée à une apocalypse intime/actuelle sans effet-continental sur le champ ; telle une enclave sans clôture et une brèche temporelle uniquement visible pour l'auteur post-génocide.

#### 4. SORTIR DE LA SCÈNE UTOPIQUE DU MANIFESTE

En abordant la question des utopismes post-génocide, tels qu'ils sont exposés et défendus par Boubacar Boris Diop et Patrice Nganang, j'admets avoir laissé de côté le problème de l'ethos des auteurs et son corollaire de régime d'autorité. Car, la principale condition de possibilité du discours manifestaire, au-delà de la crise à résoudre et surmonter, demeure l'aura de l'auteur du manifeste ou du texte à effet-manifeste. N'importe qui ne peut *s'autoriser* à écrire un manifeste. Avec les utopismes post-génocide, le régime d'autorité est, d'une façon très radicale, un régime messianique, post-théorique et narcissique au sein duquel l'auteur post-génocide assume, jamais sans quelques ambiguïtés, le rôle de l'Ange de l'histoire de Walter Benjamin – il contemple et les ruines du présent et son propre reflet. Le deuxième angle mort de mon propos est certainement de n'avoir pas insisté sur le fait que le manifeste comme genre est, par excellence, le moyen terme entre la politique de l'esthétique et l'esthétique de la politique, entre l'art et l'engagement politique, entre le roman et l'arène militante etc. Je prends ici, peu ou prou, à contre-pied la thèse d'Abdoulaye Imorou selon laquelle « le texte romanesque et le texte savant révèlent quelques caractéristiques essentielles du politique » (2011). Sans battre en brèche cette thèse qui s'avère opérante dans des effets de champ autres que la condition utopique qui a suivi le génocide des Tutsis du Rwanda, il me semble que le manifeste est la scène idéale d'un partage du sensible où s'effritent, au point de devenir indiscernables, les frontières entre la politique et l'esthétique. L'impensé épistémologique de tout manifeste est l'utopisme.

Cependant, mon objectif explicite a été de m'atteler à montrer que, premièrement, l'imaginaire de la fin ne saurait reposer uniquement sur les épaules du temps ; l'espace étant la scène essentielle à son exposition et à sa saisie par le regard. Autrement, aucune tâche ni sémiotique ni herméneutique ne pourrait lire les signes et prédire l'apparition de *l'eschaton*. Deuxièmement, il fut question d'éprouver en quoi l'imaginaire de la fin post-génocide africain francophone relève d'une condition utopique de l'ordre de l'intime et ne s'étend pas à tous les agents du champ, sinon ni Boubacar Boris Diop ni Patrice Nganang n'auraient adopté la posture messianique du manifeste pour *révéler* le chemin qui mènerait à la rédemption, pour le premier, et la voie qui préviendrait les catastrophes et exorciserait l'itération des violences

postcoloniales, pour le deuxième. Tout *eschaton* et tout telos utopiques ont besoin d'une enclave au sein de laquelle se meut la pulsion du renouveau. Mais aucune enclave utopique n'est épargnée des brèches et des failles parfois dues à la faiblesse du matériau historiciste et épistémologique qui a servi à leur constitution. La condition utopique post-génocide de l'an 1994 a reposé tant sur l'imagerie globale et impudique de la catastrophe que sur une éthique de l'indifférence que l'auteur post-génocide tente, sur la scène du manifeste, de convertir en une éthique du care et de la résistance. Il en résulte un fantasme ambivalent de l'ancien et de la tradition plaquée sur l'impossible érection d'une enclave communautaire et continentale.

## CONCLUSION

J'aimerais conclure ce parcours par deux citations. La première est de Rukmini Bhaya Nair, elle est extraite de son essai éclatant sur l'indifférence postcoloniale que je n'ai pas abondamment cité mais qui figure parmi les textes ayant inspiré cet article. Dans *Lying on the postcolonial couch* (2002), elle souligne que : « only quotations, mimic traces of past desperation, remain to tell the tale [...] They remind us that cultures are always possessed by memories of possessions lost » (2002 : xxx). Les utopismes esthétiques de Boubacar Boris Diop et de Patrice Nganang sont peut-être des utopies dans leur emploi le plus commun ; c'est-à-dire des illusions impossibles à saisir et réaliser. Ils exhument les territoires perdus du roman qu'occupent désormais, en cette ère postmoderne, la vidéo et le numérique. Le roman africain francophone, à défaut d'assumer sa transmédiaticité et son voisinage avec ces nouvelles formes médiatiques, est condamné à fantasmer sa palingénésie.

La deuxième est tirée de *Malaise dans l'esthétique* (2004) de Jacques Rancière. Il écrit : « l'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe le temps et peuple cet espace » (36-37). Si l'épistémologie du manifeste, en général, et celle du manifeste post-génocide francophone, en particulier, vise le retour du politique par le recours à l'utopisme

esthétique, le caractère politique de ces prises de positions sur l'écriture ne repose pas tant sur le militantisme littéraire que sur le branchement du roman à la société. L'impensé politique du manifeste francophone post-génocide est à lire au cœur des nouvelles spatialités que ce discours ambigu institue.

---

## Ouvrages cités

- ABASTADO, Claude. 1980. Introduction à l'analyse des manifestes. *Littérature : les manifestes*. 2005. En ligne. 8 novembre 2018. [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1980\\_num\\_39\\_3\\_2128](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2128)
- ANYINEFA, Koffi. 1998. Postcolonial Postmodernity in Henri Lopes's "Le pleurer-rire". *Research in African Literatures*. Vol. 29. No. 3. 8-20.
- BREZAULT, Eloïse. 2010. *Afrique. Paroles d'écrivains*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- CAZENAVE, Odile. Paroles engagées, paroles engageantes. Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui (I). *Africultures*. 2004. En ligne. 3 septembre 2018. <http://africultures.com/paroles-engagees-paroles-engageantes-3380/>
- CÉLÉRIER, Patricia, et CAZENAVE, Odile. 2011. *Contemporary francophone african writers and the Burden of Commitment*. Virginia : University of Virginia Press.
- COULIBALY, Adama. 2017. *Le Postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*. Paris : L'Harmattan.
- DIOP, Boubacar Boris. 2007. *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris : Philippe Rey.
- DIOP, Papa Samba. 2006. L'Autre face du discours : l'essai en Afrique, aux Antilles et au Maghreb. *International Journal of Francophone Studies*. Volume 9. Numéro 1. 3-8.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, et Guidée, Raphaëlle. 2015. *Utopie et catastrophe. Revers et renaissances de l'utopie (XVIe-XXIe siècles)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- GAUVIN, Lise. 2010. Entre rupture et affirmation. Les manifestes francophones. *Etudes littéraires africaines. Manifestes et magistères*. Numéro 29. 7-14.
- GERVAIS, Bertrand. 2009. *L'Imaginaire de la fin. Temps, mots et signes*. Montréal : Le Quartanier.

- HARTOG, François. 2012. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.
- HUTCHEON, Linda. 2003. *The Politics of Postmodernism*. London and New York : Routledge.
- IMOROU, Abdoulaye. 2011. Le récit politique africain à la confluence du roman et des sciences politiques. *Roman et politique : Que peut la littérature ?* 2011. En ligne. 10 janvier 2019. <http://books.openedition.org/pur/39273>
- JAMESON, Fredric. 2007. *Archéologie du futur I. Le désir nommé utopie*. Paris : Max Milo.
- KANE, Mohamadou. 1982. *Roman africain et tradition*. Dakar : Nouvelles Editions Africaines.
- KAREGEYE, Jean-Pierre. 2009. Rwanda : Littératures post-génocide, écritures itinérantes : témoignage ou engagement. *Protée. Avec le génocide, l'indicible*. Volume 37. Numéro 2. 21-32.
- KERMODE, Frank. 1967. *A Sense of an ending. Studies in the theory of fiction*. New York : Oxford University Press.
- NAIR, Rukmini Bhaya. 2002. *Lying on the postcolonial couch. The idea of Indifference*. Minnesota : University of Minnesota Press.
- NGANANG, Patrice. 2013. *Manifeste d'une nouvelle écriture africaine. Pour une écriture préemptive*. Suivi de *Nou*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- RANCIÈRE, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- VAILLANCOURT, Daniel. 2018. *Les signes dans l'histoire : autour de la notion de régime sémiotique*. Inédit.
- WAINTRATER, Régine. 2009. Le temps de l'extrême : génocide et temporalité. *Revue d'histoire de la Shoah. Rwanda, quinze ans après. Penser et écrire l'histoire des Tutsi*. 1/190. 407-426.