

Penser le colonialisme avec Didier Daeninckx et Éric Vuillard

Nathalie Gillain, CEDOCEF, Université de Namur

Dans la continuité de mes précédentes contributions sur les formes contemporaines de l'engagement littéraire¹, je propose pour ce numéro de janvier 2020 quelques pistes de lecture pour les récits de la colonisation signés par Didier Daeninckx (*Cannibale*, 1998 ; *Le Retour d'Ataï*, 2001) et par Éric Vuillard (*Congo*, 2012 ; *Tristesse de la terre*, 2014), qui permettent d'initier en classe de français une réflexion sur ce qu'est la culture coloniale.

À l'heure où ne cessent de fleurir les polémiques concernant la décolonisation de l'espace public² et l'abandon de certaines traditions culturelles associées à la pratique du *blackface*³, ces textes de Daeninckx et de Vuillard nous offrent une belle occasion d'engager avec les élèves un débat citoyen autour de ces questions, et d'interroger, dans le même temps, la manière dont ces deux auteurs conçoivent la fonction sociale de la littérature.

1. DAENINCKX, VUILLARD : DEUX ÉCRIVAINS IMPLIQUÉS DANS LA DÉNONCIATION DES INJUSTICES

Pour rappel, Daeninckx et Vuillard ont en commun le fait de revenir, dans leurs œuvres, sur des événements socio-politiques qui ont fait basculer le cours de l'Histoire. Aussi, la relation de ces événements se charge toujours d'une dimension critique : il s'agit de dénoncer les abus commis par les hommes au pouvoir, de mettre au jour les torts subis par les populations dominées (pauvres, ouvriers, peuples colonisés) et d'offrir ce faisant, à ces dernières, une réparation symbolique.

Pourtant, Daeninckx et Vuillard ne se présentent pas comme des écrivains engagés, au sens que Sartre donnait à ce terme. L'engagement n'est pas, en effet, un terme qu'ils mobilisent pour caractériser leur démarche littéraire. Il convient plutôt de parler, à leur égard, d'*implication*, terme que propose Bruno Blanckeman (2006, 2013) pour marquer la différence entre la posture d'un Hugo ou d'un Sartre, par exemple, et la façon dont les écrivains redéfinissent à ce jour leur position dans la société puis réinventent, en conséquence, les moyens de prendre part au débat politique. Il faut rappeler que la littérature contemporaine hérite « d'un homme défait de ses illusions » (Viart, 2006 : 192), sur qui les grands récits de la modernité n'ont plus de prise, et qui ne se reconnaît donc plus dans les postures du maître à penser, de l'intellectuel engagé.

1.1. Se laisser affecter par le monde, et l'affecter en retour

Lors d'un récent entretien, mené à l'occasion de la parution de son *Roman de l'Histoire* (2019), Daeninckx revient sur la fonction sociale qu'il confère à l'écriture tout en soulignant son refus de recourir à la notion d'engagement pour caractériser son travail et cela, en raison de l'ambiguïté de ce terme : à entendre parler d'*écrivain engagé*, les gens pensent tout de suite, explique-t-il, à un écrivain

¹ « Interroger la dimension politique de quelques textes littéraires contemporains (Duras, Ernaux, Bon, Volodine) », n°36 (p. 7-23) ; « Quelles sont les formes de l'engagement littéraire aujourd'hui ? (Édouard Louis, Annie Ernaux) », n°38 (p. 17-39).

² Pensons ici au processus de contestation de la statue de Léopold II place du Trône (Bruxelles), qui s'inscrit dans un mouvement de contestation du passé esclavagiste et colonial. Pour un état de cette question, consultez notamment la page suivante : <http://www.ieb.be/Une-tentative-de-decolonisation-de-la-statue-de-Leopold-II>

³ On pensera à l'abandon du grimage noir des Noirauds, en Belgique, et de celui du Zwarte Piet, aux Pays-Bas. Pour rappel, la pratique du *blackface* aurait pour origine une pratique née en Amérique au début du XIX^e siècle, consistant à faire jouer des hommes au visage grimpé de noir comme divertissement lors de la vente d'esclaves africains (lire à ce sujet l'ouvrage de John Strausbaugh, *Black Like You*, 2006). Notons cependant que l'origine américaine (entendons raciste, ségrégationniste) de la pratique du grimage en Europe reste controversée ; on pourra lire à ce sujet l'article suivant, qui offre quelques pistes de réflexion : <https://information.tv5monde.com/info/le-blackface-est-il-aussi-une-tradition-europeenne-316458>

subordonnant l'écriture à la défense d'une idéologie politique. Or, s'il y a pour lui un sens au métier d'écrivain, c'est d'être libre de toute compromission. Cette notion de liberté est invoquée par Daeninckx chaque fois qu'il lui est demandé de se prononcer sur la dimension sociale ou politique de son œuvre. Par exemple, interrogé à ce propos après la parution de son roman *Cannibale* (1998), qui dévoile le sort réservé à une centaine d'hommes et de femmes kanak lors de la grande Exposition universelle de 1931, il commence de caractériser son engagement en citant Prévert, qui disait faire de la « littérature dégagee » :

C'est toujours compliqué de répondre à une telle question. Jacques Prévert avait trouvé une réponse : « Je fais de la littérature dégagee », disait-il. J'aurais aimé être le premier à trouver la répartie. Dans chacun de mes romans, j'aborde des problèmes graves, je mets en scène des dysfonctionnements de la société, de l'État. Pourtant, je ne cherche jamais à donner une leçon de choses au lecteur. J'essaie véritablement de savoir comment un humain réagit quand il est plongé dans la plus difficile des situations, comment il parvient à trouver le chemin de la morale humaine, de la solidarité. La tonalité de mes livres est celle-ci. En fait, quand Prévert répond « dégagee », il indique une volonté : on ne peut écrire qu'en étant libre, en étant dégagee de toute pression, de toute obligation, de tout pouvoir, de tout parti. La littérature ne cherche pas à prouver, mais à dire. Son seul engagement est la vérité.

Daeninckx préfère donc se présenter comme un « écrivain affecté » par les réalités sociales et politiques, et éviter de la sorte toute confusion quant à la nature de son implication. Jamais il ne fait de la politique dans ses livres ; si ceux-ci ont une dimension politique, c'est au sens premier du terme : ils traitent des rapports entre les hommes, des lois qui permettent de vivre ensemble, d'être en société. Aussi, s'agissant de la fonction sociale qu'il confère à ses livres, elle serait avant tout réparatrice, ainsi que le souligne Alexandre Gefen dans son dernier ouvrage sur les grandes tendances de la littérature contemporaine : Daeninckx, comme beaucoup d'écrivains aujourd'hui, manifeste « l'ambition de prendre soin de la vie ordinaire, des individus fragiles, des oubliés de la grande histoire, des communautés ravagées » (2017 : 10-11). Le recours à la fiction s'explique de fait notamment, chez lui, par le désir de donner la parole aux individus dominés (ouvriers, immigrés, peuples colonisés).

La position d'Éric Vuillard à ce sujet s'énonce en d'autres termes – quand bien même sa posture effective n'est, en fin de compte, pas différente de celle de Daeninckx. L'auteur de *l'Ordre du jour* (2017) se veut simplement plus mesuré, conscient de l'apport précieux qu'ont constitué, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les grandes années de l'engagement littéraire avec, comme figure de proue, l'auteur des *Chemins de la liberté* (1945). S'il n'endosse pas la posture d'un intellectuel engagé, en s'engageant publiquement, en tant qu'écrivain, dans des actions politiques concrètes, il reste que les thèses de Sartre concernant le nécessaire engagement de la littérature continuent d'avoir pour lui un poids certain – au point qu'il nous prédit un « retour à Sartre » dans les années à venir. Lors d'un entretien avec Pierre Schoentjes, il nous rappelle l'enseignement de ce dernier, à savoir qu'« aucune littérature ne peut se prétendre indépendante des événements », et souligne que la seule conscience de ce fait doit empêcher l'écrivain d'adopter une « attitude abstraitement idéologique », détachée des contingences socio-historiques. L'idée que l'écrivain a des devoirs (envers son public, envers la société ou, plus abstraitement, envers l'Histoire) ne constitue pas à ses yeux une forme de compromission, mais une vérité qui « renforce le rôle de la littérature », l'ouvre « à toutes les incandescences », plutôt qu'elle ne l'éteint. Il aime à penser qu'on puisse faire « chavirer le monde » par le moyen de la littérature, comme le titrait un article du journal *Le Monde* en janvier 2019, après la sortie de *La Guerre des*

⁴ On écouterait cette entrevue sur le site de France Culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture/didier-daeninckx>

⁵ Didier Daeninckx, entretien avec Josiane Grinfas, réalisé en complément de l'appareil pédagogique de l'édition de *Cannibale* chez Magnard, collection « Classiques et Contemporains », 2017, p. 137-138.

⁶ Éric Vuillard, entretien avec Pierre Schoentjes pour la *Revue critique de fiction française contemporaine* : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.17/1135>

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

pauvres. Pour lui, « la littérature n'est pas seulement une manière d'indexer une pensée à une forme mais [...] est aussi un mouvement, une fonction⁹ », un commencement d'action.

1.2. De nouvelles formes littéraires d'intervention

Ces deux portraits d'écrivains, rapidement esquissés, permettent de tisser des liens entre deux œuvres qu'on ne pense pas nécessairement à rapprocher. Ce ne sont pas seulement des rapports thématiques qui apparaissent entre certains de leurs livres, mais une ambition commune, celle de réparer des injustices et d'offrir si possible, par le biais d'une révision de l'Histoire écrite par les « dominants », un éclairage critique sur l'époque que nous vivons.

De plus, chacun revisite les formes traditionnelles de l'engagement littéraire. Comme nous l'avons vu dans les articles précédemment consacrés aux rapports entre littérature et engagement, s'il semble difficilement possible de cautionner aujourd'hui une littérature tournant le dos aux réalités sociales et politiques, en valorisant exclusivement le travail sur la forme ou les productions de l'imagination, les écrivains n'en reviennent toutefois pas pour autant aux formes traditionnelles de l'engagement littéraire (pamphlets, manifestes, romans à thèse, par exemple).

Daeninckx, par exemple, s'est particulièrement illustré dans les genres de la nouvelle et du roman policier, du polar, qu'il renouvelle en s'inspirant des codes du roman noir américain. Au narrateur omniscient des romans à thèse, il préfère des narrateurs-enquêteurs aux prises avec la complexité du réel. Ces récits sont ainsi, écrit Viart, des « fictions critiques » caractérisées par une logique d'investigation : le narrateur y adopte la position de l'enquête, c'est-à-dire « la position de celui qui ne sait rien a priori, et élabore son information dans le cours de l'écriture » (Viart, 2006 : 199). Sur le plan du récit, on observe donc un changement de perspective :

Renonçant à l'orientation chronologique du roman historique, la fiction critique inverse le rapport au temps. Elle assume sa position historique et épistémologique dans le corps même de l'œuvre. Nous assistons à l'apparition d'un modèle narratif nouveau, archéologique, qui désenfouit des vérités inconnues, oubliées ou dissimulées. (Viart, 2006 : 199)

Vuillard fait quant à lui le choix d'écrire non pas des romans engagés, mais des récits courts, qui privilégient un art incisif du portrait et le principe de l'association d'idées, plutôt que les stratégies d'argumentation usuelles. À celles-ci, il préfère un art de la digression, de la juxtaposition d'images et d'idées qui, par une mise en relation souvent inattendue, produisent du sens. On peut parler à cet égard d'une véritable pratique du montage (peut-être inspirée par son travail de cinéaste) qui souligne la présence de « relations significatives entre les événements, les choses, les êtres, entre le passé et le présent¹¹ ». Il s'agit de fait, pour Vuillard, de mettre au jour les liens évidents entre certains épisodes de l'Histoire, emblématiques des rapports de force entre riches et pauvres, entre colons et peuples indigènes, et l'époque que nous vivons, marquée par une aggravation des inégalités¹².

2. EXPLORER L'HISTOIRE COLONIALE AVEC DIDIER DAENINCKX

Partant de ces différentes observations, je propose de faire d'abord connaître aux élèves l'œuvre de Daeninckx par la lecture d'une nouvelle engagée, ou de quelques extraits de romans policiers, afin de montrer comment l'écrivain détourne ce genre de sa traditionnelle fonction de divertissement pour en faire un moyen de dénonciation des injustices sociales. On pourra alors initier avec eux une réflexion sur les rapports entre littérature et engagement, décrits précédemment, puis entamer la lecture du roman *Cannibale* (1998), qui révèle un épisode méconnu des rapports entre la France et la Nouvelle-Calédonie et invite, ce faisant, à réfléchir sur ce qu'est la « culture coloniale ».

⁹ Éric Vuillard, entretien avec Raphaëlle Leyris pour *Le Monde*, 19 janvier 2019 : https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/01/19/eric-vuillard-ecrire-pour-faire-chavirer-le-monde_5411525_3246.html

¹⁰ Éric Vuillard, entretien avec Pierre Schoentjes, *op.cit.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

2.1. Écrire des polars pour déconstruire les versions officielles de l'Histoire

Cet automne, a paru aux éditions Verdier *Le Roman de l'histoire*, un recueil de 77 nouvelles choisies par Daeninckx lui-même dans le but de rendre compte de la cohérence de l'œuvre qu'il a entreprise il y a une quarantaine d'années maintenant : ces quelque 800 pages, sélectionnées avec soin, font apparaître une volonté constante d'analyser les événements historiques, d'en révéler la logique sous-jacente, souvent dissimulée. Si l'ancien ouvrier typographe est devenu cet écrivain graphomane que l'on connaît aujourd'hui, c'est effectivement par « goût de la vérité » (titre de l'un de ses livres, qui retrace le parcours d'un écrivain et journaliste de gauche, Gilles Perrault, devenu révisionniste) et de la justice. Grâce à ce nouveau recueil, on peut observer que tous les épisodes importants du vingtième siècle sont passés sous le crible de sa plume : *Le Roman de l'Histoire* couvre 150 années (de 1855 à 2030) et se présente divisé en 11 chapitres, correspondant chacun à une période déterminée de l'Histoire européenne (la dictature de Napoléon III, l'épisode de la Commune, la colonisation, la chute des Empires, etc.).

La parution de ce livre-somme est une manière de rappeler, si besoin en était, que l'œuvre de Daeninckx est autant redevable au roman social du XIX^e siècle qu'au néo-polar et au roman noir américain. De par son approche socio-historique des faits traités, l'écrivain inscrit ses textes dans le sillage des romans sociaux de Hugo, de Balzac, comme dans celui du roman expérimental de Zola. Comme l'a souligné Sonya Florey (2015), Daeninckx aime multiplier, comme ce dernier, toutes sortes d'hypothèses sur le monde, les hommes et leurs interactions. D'où son intérêt, aussi, pour le genre du néo-polar, dans lequel se sont également illustrés des auteurs français comme Jean-Pierre Manchette et Jean Vautrin.

Daeninckx partage manifestement avec ces derniers « un “souci de réalisme” et une “volonté de critique sociale” » (Florey, 2015) qui le conduisent à élaborer des fictions à partir de faits historiques rendus à leur complexité.

Dans *Meurtres pour mémoire* (1983), l'un de ses premiers ouvrages, il construit une fiction à partir de faits très précisément documentés : il s'agit de la répression, par les forces de l'ordre, de la manifestation du 17 octobre 1961 organisée par le Front national de Libération, en protestation contre le couvre-feu imposé aux Algériens par la Préfecture de Police de Paris. Partant de cet épisode, Daeninckx construit une vraie fresque historique tout en élaborant une intrigue fictionnelle qui reçoit pour fonction d'« interroger les non-dits de la guerre d'Algérie » (Florey, 2015). Dans ce néo-polar, en effet, le rôle dévolu à l'inspecteur Cadin (qui deviendra une figure récurrente dans l'œuvre de Daeninckx) n'est pas tant de « conduire d'inaffables et rationnelles hypothèses comme dans le roman policier à énigme, que de faire surgir une vérité historique ou de dévoiler les principes sous-jacents qui régissent la société » (Florey, 2015). Autrement dit, Daeninckx ne recourt pas à la fiction pour le simple plaisir de raconter des histoires, mais parce qu'il lui confère une fonction herméneutique : elle est le moyen qu'il se donne pour mettre en lumière les mécanismes socio-économiques qui ont façonné notre histoire commune, ou pour faire connaître des réalités que les discours politiques et médiatiques tendent à occulter. Tel est d'ailleurs, observe Florey, ce qui distingue le néo-polar du roman policier à énigme :

Au contraire du roman policier à énigme, monochrome et monotopique, où l'élucidation du meurtre délimite la structure temporelle et spatiale de l'enquête, tandis que le contexte socio-historique se voit réduit à un arrière-plan descriptif, le néo-polar s'inscrit solidement dans son temps : le contexte social, politique ou économique revêt un rôle significatif dans l'explication du crime, mais aussi dans la dénonciation des dysfonctionnements de la société. (Florey, 2015)

2.2. Écrire pour exhumer un épisode méconnu de l'histoire coloniale

Une même dynamique est à l'origine de l'écriture de *Cannibale* (1998). Avec ce livre, Daeninckx poursuit en effet son « travail de compensation symbolique et de révision mémorielle » (Gefen, 2018 : 230) en révélant un épisode peu connu de l'histoire coloniale, mais révélateur de la barbarie des hommes dits « civilisés ».

Le récit commence avec l'évocation des barrages montés par des militants indépendantistes du *Front de libération nationale kanak et socialiste* (FLNKS) depuis Poum jusqu'aux portes de Nouméa. Comme on sait, à la fin des années 80, l'envoi massif de Français en Nouvelle-Calédonie, qui visait à rendre les Kanak minoritaires sur leurs territoires, a provoqué de vives émeutes sur l'île d'Ouvéa, jusqu'à cette

fameuse prise en otage de gendarmes français, du 22 avril au 5 mai 1988, qui s'est finalement soldée par le massacre de chefs Kanak.

Ce sont les émeutes ayant précédé ce drame qui constituent la toile de fond du roman de Daeninckx : un jeune militant indépendantiste questionne son grand-père quant à la présence (à ses yeux indésirable), dans sa voiture, d'un homme blanc. Le vieil homme, répondant au nom de Gocéné, lui apprend qu'il n'a rien à craindre, que cet homme (Caroz) fait partie des leurs : soixante ans plus tôt, en France, celui-ci a effectivement risqué sa vie pour le défendre alors qu'il n'était aux yeux de tous qu'un « sauvage », et a passé ensuite de nombreuses années en prison pour cela.

Ainsi commence le récit de Gocéné, qui constitue le cœur du roman : au début des années 30, une centaine de jeunes Kanak (garçons et filles) sont envoyés à Paris, non pour qu'ils puissent présenter leurs coutumes locales à l'Exposition universelle puis découvrir le pays, comme on le leur a promis, mais pour être exhibés comme des bêtes.

Pour rappel, l'empire colonial français est alors à son apogée. Les récits de la colonisation font la part belle aux témoignages des ambassadeurs des colonies d'Afrique et d'Asie, qui se félicitent de contribuer à la civilisation de peuples indigènes et à leur développement économique.

L'Histoire est écrite, comme il est d'usage, *par* et *pour* ceux qui détiennent le pouvoir. Bien entendu, on sait aujourd'hui les atrocités commises par les colons. Néanmoins, certains faits peinent à remonter à la surface. Des zones d'ombre persistent, ainsi que le démontre Daeninckx, en faisant le choix de raconter cet épisode que les Kanak eux-mêmes ont eu tendance à refouler : en 1931, dans le zoo du Jardin d'Acclimatation de Paris, à côté de l'enclos des crocodiles, 111 Kanak sont présentés au public comme des « cannibales authentiques » et contraints de montrer leurs dents pour faire peur aux visiteurs, comme de jouer les sauvages tout le jour durant, en mangeant de la viande crue, en dansant nus et en criant comme des animaux. En outre, pour pallier à la perte de crocodiles qui devaient intégrer l'une des attractions de l'exposition universelle, une partie de ces Kanak sont échangés contre les crocodiles d'un zoo de Francfort. L'échange a été conclu entre la FFAC et la maison Hagenbeck, qui a alors pu faire tourner, dans plusieurs villes d'Allemagne, un spectacle intitulé « Les derniers cannibales des mers du Sud ».

La référence au cannibalisme, en France comme en Allemagne, témoigne certes d'une méconnaissance de la culture kanak (si des faits de cannibalisme ont pu être commis lors de rituels de guerre, ils avaient totalement disparu depuis plus de 70 ans lors des faits¹³), mais surtout d'une volonté de rabaisser les Kanak au rang d'animal et de prouver, de cette façon, la nécessité de l'entreprise coloniale.

Or, lorsqu'on se penche sur les récits de l'histoire coloniale, on constate que cet épisode n'a pratiquement jamais été traité par les historiens. Il a fallu attendre la fin des années quatre-vingt-dix pour qu'un livre, celui de Joël Dauphiné (*Canaques de la Nouvelle-Calédonie à Paris en 1931*, 1998), relate les faits. Daeninckx entreprend alors des recherches de son côté, en allant interroger des descendants de ces Kanak qui furent achetés par l'Europe, et s'aperçoit que les Calédoniens eux-mêmes connaissent peu cette histoire. Il note non seulement qu'aucun d'entre eux n'a fait de recherches à ce propos, mais aussi que cette histoire a souvent été rapportée de manière biaisée par les personnes directement concernées, qui ont préféré mettre en avant leur fierté d'avoir été « choisi » plutôt que de raconter les violences subies.

Il n'est donc pas exagéré de dire qu'avec *Cannibale*, Daeninckx exhume une histoire sans historiens, ainsi que le souligne Christian Karembeu, dont le grand-père avait fait partie de ces Kanak exposés comme des bêtes.

¹³ Il faut lire à ce propos l'article de Marie Bazin : <https://survie.org/billets-d-afrique/2018/281-octobre-2018/article/les-kanak-du-zoo-humain>

2.3. Un roman qui engage le lecteur

Cependant, pour transmettre cette histoire peu connue, Daeninckx choisit la forme romanesque : partant de faits avérés, il écrit l'amour qui lie deux Kanak détenus au Jardin d'Acclimatation, Gocéné et Minoé, et leur séparation tragique, lorsqu'est prise la décision d'envoyer une partie du groupe dans un cirque en Allemagne. Gocéné se lance alors avec un ami (Badimoin) à la recherche de celle sur qui il a promis de veiller et se montre prêt à braver tous les dangers pour honorer son amour, et cette promesse. Le récit de la détention fait donc rapidement place à celui de la traversée de la « jungle » parisienne, des risques encourus pour intercepter – en vain – la « déportation » des Kanak vers l'Allemagne (par les mots qu'il choisit, Daeninckx nous suggère une comparaison entre le sort des Kanak et celui des Juifs, comme l'avait fait, explicitement par contre, Aimé Césaire dans son *Discours sur le colonialisme*), de la violence exercée par les autorités françaises, mais aussi de l'aide apportée par un Sénégalais (Fofana), employé comme ouvrier de gare, après avoir été rescapé des tranchées. Daeninckx construit bien entendu ce personnage-là pour relayer un autre épisode dramatique de l'histoire coloniale, celui du sort réservé aux tirailleurs sénégalais pendant la Grande Guerre¹⁴ :

Presque tous les jeunes de mon village sont morts à Verdun. À cause des gaz... les soldats blancs ne voulaient plus monter à l'assaut, et c'est à nous, les tirailleurs des troupes coloniales, que le général a demandé de sauver la France. On s'est dégagés de la boue des tranchées au petit matin, sans masques, poussés par la police militaire et les gendarmes qui étaient protégés, eux, et qui abattaient les frères qui essayaient de fuir le nuage de la mort... Je me suis jeté dans un trou d'obus. Il y avait un cadavre. Je me suis barbouillé avec son sang et j'ai fait comme si j'avais été touché...

Avec ce livre, Daeninckx signe à la fois un devoir de mémoire et une prise de position.

Le fait de mettre en perspective les émeutes de 1988 et le traitement réservé aux Kanak en 1931 invite effectivement le lecteur à nuancer la lecture faite en France du drame de la grotte d'Ouvéa, en considérant les actes de barbarie commis auparavant à l'encontre de la population kanak.

Partant de cette observation, on proposera aux élèves de se mettre à la recherche des autres procédés mis en place par l'auteur pour donner à son texte force de dénonciation.

En effet, même s'il ne se reconnaît pas comme étant un *écrivain engagé*, Daeninckx a bien rassemblé tous les ingrédients nécessaires pour encourager le lecteur à s'indigner avec lui et à passer à l'action, en dénonçant les violences subies par les peuples colonisés ou en prenant concrètement leur défense, comme le personnage de Caroz.

Voici quelques pistes d'analyse :

2.3.1. Le paratexte

On commencera par observer avec les élèves le paratexte, c'est-à-dire tous ces éléments qui entourent le texte proprement dit et qui permettent, à l'auteur, d'établir un contrat de lecture.

On leur demandera d'identifier les quatre vers d'Hugo cités en exergue (« *De quel droit mettez-vous des oiseaux dans des cages ? / De quel droit ôtez-vous ces chanteurs aux bocages, / Aux sources, à l'aurore, à la nuée, aux vents ? / De quel droit volez-vous la vie à ces vivants ?* »), puis de caractériser le ton employé dans le poème compris dans son ensemble.

Tirés du poème « Liberté » (1956), paru dans *La Légende des siècles*, les quatre vers sont à mettre ensuite en dialogue avec la notule qui précède les premières lignes du roman : « Les accords de Nouméa, signés en 1998, ont officialisé le mot *kanak* et l'ont rendu invariable, soulignant la dimension paternaliste et coloniale du terme usuel canaque. »

Le récit de Daeninckx s'annonce, d'entrée de jeu, comme un appel au respect de la liberté de tous les vivants.

¹⁴ Pour rappel, il faut lire à ce sujet le très beau livre de David Diop, *Frère d'âme* (Seuil, 2018).

2.3.2. Un roman à la première personne

On fera ensuite remarquer que le choix du roman participe d'une volonté de convaincre par l'émotion, plutôt que par des arguments rationnels. Daeninckx préfère opter pour un mode d'écriture empathique, susceptible d'émouvoir le lecteur : il ne s'agit pas de donner des leçons, mais d'amener à ressentir des « émotions démocratiques » (Nussbaum, 2011), essentielles pour la construction du vivre-ensemble.

On notera donc que le choix d'en passer par la construction d'une intrigue fictionnelle s'explique par le désir d'accroître le caractère dramatique des faits relatés et de gagner ainsi l'adhésion du lecteur à la cause des Kanak.

C'est aussi la fonction dévolue au choix d'une narration à la première personne (sur le mode du témoignage) et à la focalisation interne qu'elle permet : l'accès direct aux émotions du personnage favorise un mode de lecture empathique, par identification à celui-ci.

Remarquons, enfin, que le procédé est d'autant plus efficace que le discours de Gocéné est un discours adressé à son petit-fils, dont la stricte fonction de « narrataire » met en abyme la position du lecteur.

2.3.3. Une distribution claire des valeurs

Un autre choix narratif important à relever est la simplicité de ce récit. Je n'entends pas seulement ici la simplicité du vocabulaire, mais aussi l'hyper-lisibilité du schéma narratif.

Ce roman repose en effet sur un schéma narratif des plus évidents à reconnaître : une *situation initiale* (l'arrivée des Kanak à Paris) bascule avec l'arrivée d'un *élément perturbateur* (la mort de crocodiles, suivie de la décision d'échanger des Kanak contre de nouveaux reptiles) ; s'ensuivent une série d'épreuves, de *péripéties* (traversée nocturne de Paris, affrontements divers) qui conduisent progressivement à une *phase de résolution* (la confrontation avec les autorités françaises), puis à la *situation finale* (la mort de Badimoin, l'emprisonnement de Gocéné et de Caroz).

Ce presque dénudement du schéma narratif permet de rendre plus manifeste le partage déjà clair des valeurs entre le camp du « bien » (représenté par les Kanak) et celui du mal (incarné par les autorités françaises).

Or, rappelons ici que la construction d'un « monde binarisé » est la première caractéristique des romans à thèse et, dans une moindre mesure peut-être, des romans engagés¹⁵.

Cette stratégie discursive apparaît clairement dans *Cannibale*. Tandis que les autorités françaises font preuve de duplicité, de racisme et de violence, les Kanak ne répondent courageusement aux agressions que par amour et solidarité envers les leurs. La violence de Gocéné est toujours présentée comme étant légitime : c'est parce qu'il est victime d'une injustice qu'il est amené à se révolter, à montrer de l'agressivité. En revanche, la violence des Français est l'expression de leur désir de domination, de leur goût pour le pouvoir et l'argent. L'opposition sauvage-civilisé s'inverse ainsi, au profit des Kanak. Cela est particulièrement évident dans la description de la traversée nocturne de Paris par Gocéné et Badimoin, qui utilise le fameux procédé à l'œuvre dans *Les Lettres persanes* de Montesquieu, où la société parisienne est perçue à travers les yeux étonnés de deux Persans, Usbek et Rica, se posant la question de savoir « Comment peut-on être français ? » Sous la plume de Daeninckx, la pérégrination à travers Paris s'avère éminemment plus dangereuse qu'un périple dans la forêt calédonienne, ce qui n'est pas sans susciter la surprise des deux comparses : comment les Français peuvent-ils prétendre être un modèle de civilisation ?

2.3.4. Une mise en abyme du discours pamphlétaire

À aucun moment le roman ne verse dans la rhétorique du genre manifestaire, ou pamphlétaire. Toutefois, celle-ci y est présente sous la forme de paroles rapportées au discours direct.

¹⁵ Pour approfondir cette question, j'invite à lire l'article de Sylvie Servoise, « Roman à thèse et roman engagé : exemplarité diégétique et exemplarité narrative », paru dans Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, PURennes, 2007, p. 347-356.

Vers la fin du récit, alors que Gocéné tente de s'introduire par la force dans un commissariat, apparaît un personnage de militante essayant de conscientiser les visiteurs de l'Exposition coloniale : « Il n'est pas de semaine où l'on ne tue pas, aux Colonies ! », « Cette foire – ce *lunapark* exotique – a été organisée pour étouffer l'écho des fusillades lointaines », « Les Lyautez, les Dumesnil, les Doumer qui tiennent le haut du pavé aujourd'hui dans cette France du Moulin-Rouge n'en sont plus à un carnaval de squelettes près... », « Solidarité avec le genre humain ! Ne visitez pas l'Exposition colonialiste ! Refusez d'être les complices des fusilleurs... ».

En faisant une recherche sur les voix qui se sont élevées contre l'exposition coloniale de 1931, les élèves devraient rapidement tomber sur le fameux tract signé par André Breton et d'autres surréalistes (*Ne visitez pas l'exposition coloniale*, 1931) et se rendre compte que le discours de la militante campée par Daeninckx est une sorte de collage de leurs mots.

C'est l'occasion de découvrir en classe l'anticolonialisme des surréalistes – qui avaient aussi manifesté leur opposition à l'exposition universelle de 1931 en mettant sur pied une contre-exposition, intitulée « La vérité sur les colonies », dont on peut trouver quelques images sur internet – et d'apprendre à identifier les caractéristiques d'un texte pamphlétaire, en analysant les stratégies discursives mobilisées pour l'écriture de ce tract.

3. LE COLONIALISME MIS À NU

La lecture de *Cannibale* se prête enfin, comme on peut l'imaginer, à l'élaboration d'une réflexion sur la culture coloniale et ses supports de diffusion.

Il faut rappeler ici que le récit de l'entreprise coloniale fut alimenté, pendant l'entre-deux-guerres, par une incroyable production de biens culturels : journaux illustrés, brochures, cartes postales, chansons, romans et ouvrages destinés à la jeunesse, manuels scolaires, films, etc. Toutes ces productions avaient pour fonction de propager largement « l'idée coloniale » en s'appuyant sur des images assimilant les peuples colonisés à des sauvages.

Interrogé sur l'écriture de *Cannibale*, Daeninckx avoue avoir rassemblé une masse importante de documents de ce type afin d'établir un portrait de l'époque qui soit le plus juste possible :

j'ai relu de vieux numéros des journaux de l'époque comme *L'Illustration*, des romans, revu des photos, des films, j'ai écouté de la musique des années 1930, des chansons qui passaient à la radio et qui aujourd'hui ferait scandale tellement s'y exprime un racisme victorieux et quotidien. J'ai également interrogé des documents sur l'histoire de la colonisation de la Nouvelle-Calédonie, sur les mœurs et la culture kanaks¹⁶.

Pour avoir une idée de ce corpus d'images et de textes représentatifs, on consultera un autre ouvrage de Didier Daeninckx, *L'école des colonies* (2015), qui rassemble une série de documents pour enfants (cartes postales, manuels scolaires, fiches médicales) diffusés dans les écoles des différentes colonies françaises – de l'Algérie au Soudan français, en passant par le Cambodge. L'ensemble permet de se faire une idée assez précise du discours de propagande de l'« esprit français » qui se répandait dans les territoires conquis.

3.1. Repérer les documents authentiques insérés dans le récit et analyser la rhétorique coloniale

C'est dire si Daeninckx a mené, pour l'écriture de *Cannibale*, un vrai travail d'imprégnation, au cours duquel se sont seulement dégagés progressivement des thèmes, des idées de personnages et, finalement, une trame narrative.

Aussi retrouve-t-on, dans le texte même, les traces de ce travail. Daeninckx a de fait inséré dans son roman des fragments de discours officiels, d'entretiens radiophoniques, de slogans publicitaires et de chansons de l'époque, qui viennent appuyer la description de la culture coloniale.

¹⁶ Didier Daeninckx, entretien avec Josiane Grinfas, *op.cit.*, p. 135-136.

Il est intéressant de lancer les élèves à la recherche de ces éléments du discours colonialiste et de les analyser en classe, en mettant en lumière la dimension à la fois raciste et paternaliste des mots et des images utilisés.

L'un des exemples les plus évidents à cet égard est la marche officielle de l'Exposition universelle, chantée par Alibert, et reproduite en partie au début du livre :

*Quittant son pays, un p'tit négro d'Afrique centrale
Vint jusqu'à Paris voir l'Exposition coloniale :
C'était Nénufar, un joyeux lascar.
Pour être élégant, c'est aux pieds qu'il mettait ses gants...
Nénufar, t'as du r'tard mais t'es un p'tit rigolard,
T'es nu comme un ver, tu as le nez en l'air
Et les ch'veux en paille de fer...*

Les paroles de cette chanson sont bien sûr à mettre en rapport avec les mots attribués, dans le roman, aux représentants de l'autorité française et aux visiteurs de l'Exposition coloniale, qui ne cessent de rabaisser les Kanak en les traitant de cannibales, de sauvages, d'animaux.

Mais on relèvera également, dans le discours de l'adjoint du gouverneur, l'insidieuse rhétorique du discours colonialiste, truffée d'euphémismes, de marques de condescendance (le tutoiement, par exemple), de mépris. Cela peut d'ailleurs constituer le point de départ d'une réflexion intéressante sur la nécessité d'abandonner, aujourd'hui, les expressions contenant le mot *nègre*¹⁷ : quelle est l'origine de ce mot ? Dans quelles expressions le retrouve-t-on et quelle signification lui accorder ? Pourquoi est-il nécessaire de l'abandonner ? Enfin, connaissez-vous d'autres mots qui, aujourd'hui encore, seraient utilisés pour dénigrer certaines personnes ? Nous tenons là le point de départ d'une réflexion passionnante sur la fonction politique du langage, qui citera l'anthropologue Éric Chauvier : « L'existence de chacun ne se renouvellera pas en profondeur sans une clarification régulière de l'usage qui est fait du langage ordinaire » (*La crise commence là où finit le langage*, Allia, 2009).

3.2. L'invention des zoos humains

Ensuite, il faudra aussi montrer que la fonction des images (peintures, illustrations, photographies, etc.) n'est pas différente. Ce sont des constructions politiques avant d'être des objets d'art. L'invention du « sauvage » est en le parfait exemple : elle trouve son origine dans la mise en place de zoos humains, c'est-à-dire de *spectacles* ayant pour vocation de codifier l'image des peuples indigènes qu'entendaient véhiculer les Américains et les Européens afin d'asseoir leur puissance¹⁸.

En lisant *Cannibale*, il est bon de revenir sur la mise en place de ces zoos humains, qui n'ont évidemment pas été inventés au XX^e siècle. À l'époque que décrit Daeninckx, ceux-ci n'existent d'ailleurs pratiquement plus en leur forme originelle : ils sont remplacés par les pavillons exotiques des expositions universelles.

Il s'agit donc de préciser certains éléments de l'Histoire pour bien comprendre ce dont il est question.

Le phénomène des *zoos humains* fut initié dès le retour des premiers voyages des Européens vers les Amériques et l'Afrique à la fin du XV^e siècle. Il a ensuite trouvé au début du XIX^e siècle une dynamique nouvelle avec, d'une part, la fascination exercée par le corps de la fameuse Vénus Hottentote et avec, d'autre part, l'incroyable engouement suscité par les spectacles sur l'« Ouest américain » mis en place par William Frédéric Cody (dit Buffalo Bill) en Amérique, puis en Europe. Des spectacles qui sont à

¹⁷ Un nombre d'articles important a été publié à ce sujet en 2017, par exemple : <https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des-mots/2017/11/17/37002-20171117ARTFIG00081-le-negre-litteraire-est-officiellement-a-bannir.php>

¹⁸ Voir à ce propos l'ouvrage de Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, *et alii*, *Exhibitions : L'invention du sauvage* (Paris, Actes Sud, 2011), qui est le catalogue d'une exposition qui s'est tenue au musée du quai Branly du 29 novembre 2011 au 3 juin 2012.

l'origine du succès remporté, après la Première Guerre mondiale, par ces attractions que sont les expositions universelles (Blanchard, *et alii*, 2018).

Il peut donc être intéressant de faire découvrir, en complément de la lecture de *Cannibale*, quelques extraits du récit *Tristesse de la Terre* (2014), d'Éric Vuillard, qui revient sur ces grandes tournées organisées par Buffalo Bill.

On notera tout de suite que ce récit n'est pas à lire comme une simple biographie (succincte) de Buffalo Bill. En mettant en perspective la trajectoire de celui qu'il décrit comme un « prince du divertissement » et les torts infligés aux populations amérindiennes (massacres, dépossessions), l'écrivain invite le lecteur à réfléchir sur les fondements de la société du spectacle, dont nous ne sommes pas sortis, bien au contraire. Le récit de Vuillard frappe autant par sa précision historique que par son actualité : il nous parle de nos propres inclinaisons pour les spectacles saisissants, criants de vérité... et les met en rapport avec une pratique sacrificielle. Tel est le sujet des premières pages du livre. Vuillard rapporte le succès remporté par les représentations du *Wild West Show* à leur violence, à la mise en scène de morts sanglantes, ainsi qu'à l'enrôlement de *vrais* Indiens, à la place d'acteurs, qui était primordial. Telle était véritablement « l'essence du spectacle » (Vuillard, 2014 : 15) :

Il fallait stupéfier le public par une intuition de la souffrance et de la mort qui ne le quitterait plus. Il fallait le tirer hors de lui-même, comme ces petits poissons argentés dans les épuisettes. Il fallait que devant lui des silhouettes humaines poussent un cri et s'écroulent dans une mare de sang. Il fallait de la consternation et de la terreur, de l'espoir, et une sorte de clarté, de vérité extrême jetées sur toute la vie. [...] Buffalo Bill savait, par un remugle de la foule ou une effluence de l'âme, il savait que ce n'étaient pas les garçons vachers ou les tireurs d'élite que le public venait voir. Non. La force de son spectacle (et sans doute ne comprenait-il pas vraiment d'où elle venait), l'idée dont il tirait son authentique substance, ce qui le rendait irrésistible, c'était la présence des Indiens, de véritables Indiens. Oui, les gens ne venaient sans doute que pour ça. Oh ! ils l'ignoraient eux-mêmes bien sûr, car la plupart d'entre eux méprisaient les Indiens. Mais c'était bel et bien pour les voir, et seulement pour ça, qu'ils se saignaient aux quatre veines et prenaient un billet à chaque membre de la famille et s'asseyaient, bien sagement, en rang, sur les gradins. Il fallait donc que Buffalo Bill en montre, des Indiens. (Vuillard, 2014 : 17-21)

C'est au lendemain de la Grande Guerre que l'exhibition de corps de « sauvages » a connu son apogée, avec les « pavillons exotiques » des expositions universelles et la mode des « villages nègres » itinérants. Au total, ce sont des milliers d'Africains qui viennent en Europe pour être exhibés, sous le prétexte de faire connaître les us et coutumes de peuples dits « primitifs ».

Les exhibitions pavillonnaires diffèrent peu des zoos humains, si ce n'est que disparaît, comme le souligne Pascal Blanchard (2018), « tout l'artefact symbolique du zoo » (2018 : 279) (grilles, enclos, signalétique), qui établissait une frontière nette entre les visiteurs et les « visités ». L'élimination de ces signes de détention s'explique bien sûr par la nécessité d'humaniser, autant que faire se peut, la présentation de telles attractions, qui garantissent le succès des expositions universelles. Mais il faut dire aussi qu'en Europe, la propagande coloniale préfère alors offrir au public une plus grande proximité (toute relative) avec ceux qu'il faut bien appeler des *figurants* : il doit être possible de leur parler, de faire négoce avec eux en leur achetant des cartes postales, des objets et parfois, même, de les toucher. Les « sauvages » sont la propriété des Occidentaux, qui les mettent en scène de façon à satisfaire leurs fantasmes :

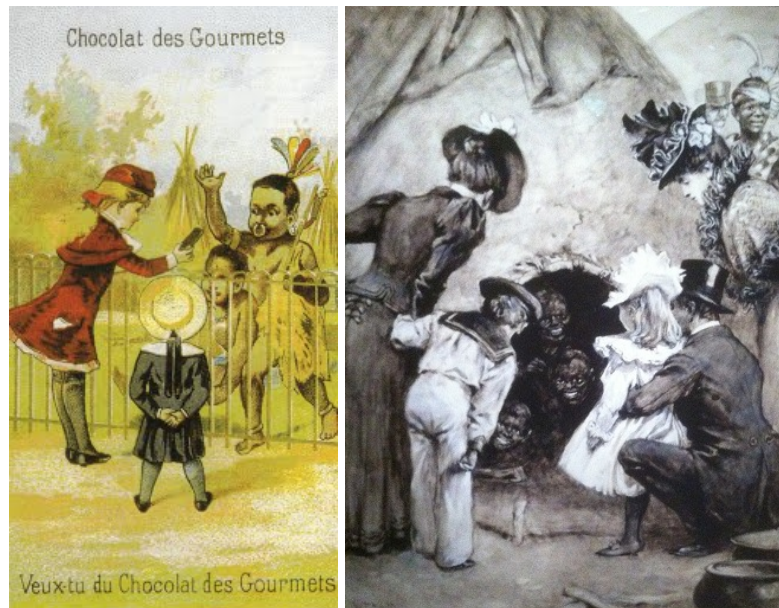
À chaque fois, les exhibés fascinent et divertissent. Ils évoluent dans des villages reconstitués (comme les Zoulous à Wembley en Grande-Bretagne), livrent des combats de lutte (comme les Sénégalais à la Rochelle en France), jouent de la musique et dansent (comme lors de l'Exposition française de 1931, avec les ballets du Cambodge et les danseuses foulah), défilent et prient, mais surtout figurent des « sauvages » rédimés par la civilisation, accueillant le public ou le servant dans les bars et restaurants exotiques. Le corps de l'Autre est au service des métropolitains, il est source de puissance (militaire), de civilisation (avec l'acquisition de la langue et des manières occidentales de se vêtir), mais il est aussi un objet de désir sexuel (à travers, notamment, les serveuses et les danseuses dans les expositions). (Blanchard, 2018 : 279)

3.3. Décrypter le regard de l'Occident sur l'Africain

Retenons de ce rapide voyage dans le temps que l'histoire coloniale n'est pas seulement celle de la conquête de territoires, mais aussi celle d'une domestication des corps, à des fins économiques d'abord, puis sexuelles¹⁹.

Aussi s'agit-il d'interroger les stéréotypes dont nous avons hérité et qui continuent d'avoir une influence sur les comportements.

Pour cela, on demandera aux élèves de rassembler eux-mêmes une série de représentations emblématiques de la culture coloniale telle que décrite par Daeninckx. Il s'agira certainement d'affiches pour les expositions universelles, de chansons²⁰, d'extraits de films et de publicités – comme celles qui vantent les bienfaits des produits Banania, évidemment. Mais il existe bien d'autres exemples possibles de publicités, qui vont plus loin encore dans le mauvais goût. Ce sont notamment les publicités pour le savon Sunlight, si efficace qu'il pourrait « blanchir un nègre », ou celle pour le Chocolat des Gourmets qui s'inspire, semble-t-il, d'un dessin de William T. Maud :



« Une visite au zoo », image publicitaire pour le « Chocolat des Gourmets », 1895
William T. Maud, *Un coup d'œil aux indigènes*, 1899

On trouvera aussi de très nombreux documents (peintures, illustrations, photographies) dans le récent ouvrage de l'anthropologue Gilles Boëtsch et des historiens Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Christelle Taraud : *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours* (2018) révèle, avec plus de mille images à l'appui, combien la conquête de territoires passe également par une entreprise de domination des corps, dont témoigne l'invention du « sauvage », tout comme celles de l'indien d'Amérique, de la danseuse du ventre, ou encore de la Tahitienne aux seins nus, vaguement masqués par un collier de fleurs. Autant d'images stéréotypées qui nous parlent des fantasmes construits par les puissances coloniales. On pourra encore compléter ce panorama avec le catalogue de l'exposition qui s'est tenue au musée du quai Branly de septembre 2006 à janvier 2007, *D'un regard l'Autre* : cet ouvrage montre très bien comment le regard des Européens sur les peuples d'Afrique a évolué au cours des siècles de la curiosité émerveillée à la violence de l'exhibition forcée de leurs corps, en passant par

¹⁹ Comme le note Pascal Blanchard (2018), le passage du zoo humain aux pavillons exotiques participe de cette évolution.

²⁰ Mentionnons ici qu'a été mis sur le marché un double CD de « Chansons coloniales et exotiques : 1906-1942 » (EPM Musique, 1995). Le détail de la programmation est consultable sur cette page : <https://www.epmmusique.fr/fr/cd-chansons-d-autrefois-retros/1309-chansons-coloniales-et-exotiques.html>

les thèses évolutionnistes et le « désir scientifique de réduire l'altérité à une collection de types inertes que l'on décrirait dans une perspective naturaliste et raciale » (Barthélémy, 1999).

3.4. Interroger le racisme au présent

Mais qu'en est-il aujourd'hui ? Les attaques lancées contre Christiane Taubira en 2013, à l'époque des débats autour du mariage pour tous, ne sont pas des accidents, commis par des personnes qui n'auraient pas encore compris que de tels propos sont moralement condamnables. Comme l'a souligné Laurence Rosier, les comparaisons de l'ancienne ministre de la Justice française à un singe, une guenon ou un bonobo, sont le produit d'un imaginaire colonial qui s'est longtemps diffusé à travers les arts et les lettres et qui continue d'influencer les comportements :

L'assimilation de la femme politique à un bébé guenon qui a circulé sur les réseaux sociaux et l'emploi d'expressions marquées comme *avoir la banane*, *maligne comme un singe* par le journal d'extrême droite *Minute* s'ancrent dans une longue tradition raciste où l'on retrouve ce que l'on nomme des ethnotypes (stéréotypes nationaux) censés caractériser le peuple noir dans son ensemble. Ces ethnotypes sont insidieux car ils reposent sur un imaginaire collectif nourri d'histoire coloniale mais aussi d'images véhiculées par la culture comme Henri Salvador chantant « Je peux pas travailler », Joséphine Baker dansant nue avec une ceinture de bananes, *Tintin au Congo* et le *Y'a bon Banania* (d'ailleurs présent dans les détournements-insultes à Christiane Taubira) ou les imitations « africaines » de l'humoriste Michel Leeb. (2018 : 167-168)

Françoise Vergès fait le même constat :

Les siècles de colonisation – esclavagiste et post-esclavagiste – ont laissé des traces, des fragments, des interdits, des images, et un vocabulaire contaminés par le racisme. En France, la condamnation morale du racisme dans l'après-seconde guerre mondiale a imposé la fiction que le racisme ne serait plus qu'une opinion, une attitude qui relèverait d'une faute éthique. Or, qu'il soit désormais admis qu'il n'y ait pas de « races humaines » n'a pas empêché la progression d'un racisme culturaliste, d'un *racisme sans race*. Le racisme sans race et les racistes non racistes (qui ne sont en rien une nouveauté) ont, grâce à une conjoncture politique où la citoyenneté française est devenue identitaire, associée à « une » civilisation, des « valeurs » et une approche fondamentaliste de la laïcité, pris davantage d'assurance. Pas un jour sans une déclaration, une publicité, une performance, qui ne visent « les » Noirs.e.s, « les » Asiatiques, « les » Maghrébins.e.s, et « les » musulmans.e.s. Des humoristes leur inventent « un » accent, se moquent de leur cuisine, vêtements, le cinéma les décrit de manière racisante. (Vergès, 2018 : 125)

3.5. Libérer les corps

Comment décoloniser les arts ? C'est la question à laquelle tentent de répondre une série d'artistes et d'écrivains dans un ouvrage paru sous la direction de Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès en 2018.

Force est de constater que si les entreprises louables ne manquent pas, elles ne sont pas toujours réussies. C'est le cas, pour ne citer ici qu'un seul exemple, du film d'Abdellatif Kechiche, *Vénus noire* (2009), retraçant l'histoire de l'esclave noire Saartje Baartman (de son vrai nom Sawtche) qui, dans les années 1810, fut exhibée dans des foires aux monstres et des fêtes foraines en Angleterre et en France. S'il est évident que l'ambition du réalisateur est de dénoncer ces pratiques, il reste que son regard demeure identique à celui du colonisateur. En multipliant les gros plans sur le large postérieur de cette Vénus d'un genre nouveau, Kechiche met le spectateur du XXI^e siècle dans la même situation de voyeurisme que les curieux de l'époque. Comme l'ont souligné Anne Hugon, Delphine Peiretti et Christelle Taraud (2011),

le réalisateur fixe notre regard sur les mêmes parties du corps que celles qui ont fasciné les Européens du XIX^e siècle naissant, son fessier volumineux et ses prétendues caractéristiques génitales, « caractéristiques » des Hottentotes.

Découvrons donc plutôt des poèmes de révolte signés par les deux poètes qui ont accompagné Aimé Césaire dans la lutte pour la reconnaissance de la « négritude²¹ » : le Sénégalais Léopold Sédar Senghor (1906-2001) et le Guyanais Léon-Gontran Damas (1912-1978), qui nous parlent vraiment de la domination des corps.

Je pense à quelques poèmes du recueil *Hosties noires* (1948), ainsi qu'au poème « Solde » que Damas, encouragé par André Gide, a publié en 1934 dans la revue *Esprit*, puis repris dans son recueil *Pigments*, paru en 1937 chez l'éditeur Guy Lévi-Mano, avec une préface de Robert Desnos (1900-1945). Dans ce poème, Damas exprime son refus d'être considéré, en raison de sa couleur, comme un « homme au rabais », mais dit également l'impossibilité de se glisser dans le costume des puissants sans éprouver à la fois une gêne et un sentiment de honte :

J'ai l'impression d'être ridicule / avec mon cou en cheminée d'usine / avec ces maux de tête qui cessent / chaque fois que je salue quelqu'un / j'ai l'impression d'être ridicule / dans leurs salons / dans leurs manières / dans leurs courbettes / dans leur multiple besoin de singeries [...] J'ai l'impression d'être ridicule / parmi eux complice / parmi eux souteneur / parmi eux égorgéur / les mains effroyablement rouges / du sang de leur ci-vi-li-sa-tion.

L'habit du blanc n'est pas trop grand pour lui, au contraire ; le costume – symbole du pouvoir économique de l'homme civilisé – est un étai : il désigne, par métonymie, le carcan des conventions bourgeoises qui enferment le corps dans une position sociale. Mais il fait aussi fonction de cache, car nul ne devine la barbarie de celui qui porte beau. D'où le double malaise ressenti : l'homme noir qui prend l'habit de l'Occidental ne s'y sent pas seulement à l'étroit, il se sent aussi coupable de trahir les siens en participant, à son corps défendant, à cette mascarade macabre que jouent les « Blancs ».

Ce poème mérite d'être analysé en regard du frontispice que le graveur belge Frans Masereel (1889-1972) a réalisé pour la couverture de *Pigments*. On y voit un homme noir, nu, jaillir du col amidonné d'une chemise blanche et imposer la force de son corps jeune et puissant. Comme le souligne Yves Bergeret, dans une analyse détaillée de cette gravure²², Masereel annonce de cette façon la concurrence inévitable entre la civilisation occidentale, fondée sur le pouvoir de l'argent, et la culture africaine, qui n'est pas primitive, mais déjà mûre et puissante, ainsi que le souligne la musculature du corps noir. Cette image constitue à elle seule un manifeste pour la reconnaissance de la Négritude.

Toutefois, comme le note Gabrielle Saïd,

Ce que nous dit Damas du corps colonisé dépasse largement le cadre historique de la colonisation en tant que période historique et système politique particulier. Le corps colonisé est celui de tout individu à qui l'on impose de s'intégrer corps et âme au corps social normé et réglementé selon des valeurs et des lois visant à effacer les différences. Ce corps est alors pris dans le dilemme suivant : effacer sa différence ou s'effacer du corps colonial.²³

3.6. Vous avez dit « portrait » ? À notre tour !

Que se passerait-il si nous nous prenions nous-mêmes pour objet de spectacle ? C'est ce qu'ont expérimenté deux écrivains, Jean-Michel Distexhe et Éric Vuillard, en s'attaquant à l'histoire de la colonisation du Congo.

Avec sa pièce pour marionnettes intitulée *The King*, Distexhe tire un portrait de Léopold II qui fait voler en éclats le mythe du roi bâtisseur : celui-ci n'est qu'un vieux garçon colérique, capricieux, coupé du monde – un homme parfaitement ridicule, qui force le mépris.

Un portrait incisif que l'on retrouve également sous la plume d'Éric Vuillard, qui retrace dans *Congo* (2012) l'histoire du partage de l'Afrique après la fameuse Conférence de Berlin (de novembre 1884).

²¹ Qu'on définira comme l'ensemble des caractéristiques et valeurs culturelles revendiquées par les peuples de race noire comme leur étant propres.

²² Yves Bergeret, « *Pigments*, de Léon-Gontran Damas », à lire en ligne sur le site *L'Histoire par l'image* : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/pigments-leon-gontran-damas>

²³ Gabrielle Saïd, « Léon-Gontran Damas, corps colonisé, poésie mise à nu », dans *Diakritic*, 21 décembre 2016 : <https://diakritic.com/2016/12/21/leon-gontran-damas-corps-colonise-poesie-mise-a-nu/>

L'une des particularités de ce récit est en effet d'être conçu une suite de portraits révélateurs de la soif de pouvoir et d'argent des hommes (Bismarck, Léopold II, Henry Morton Stanley, Léon Fiévez, les frères Goffinet) qui furent, d'une manière ou d'une autre, impliqués dans le processus de colonisation du Congo. Le prologue sert d'avertissement : ce récit est un juste retour des choses, une mise en spectacle, grinçante cette fois, de la comédie qu'ont jouée les puissants à la « peau toute blanche ». Parce qu'ils « s'emmerdaient » (p. 11), et aussi parce que le divertissement « est une nécessité humaine et qu'on avait développé une addiction de plus en plus féroce à ce besoin de se divertir » (p. 11), les Anglais, les Belges, les Allemands, les Portugais, etc., ont organisé, « tels des demi-dieux » (p. 12), le partage de l'Afrique – pour qu'enfin « le monde entier devint une ressource » (p. 12). Le lecteur est interpellé, appelé à regarder cette grande comédie :

Regarde ! Ce sont les puissances d'Europe telles que Dieu les a faites et telles que moi j'ai épousseté leurs os et tendu leur peau toute blanche. Elles faisaient bien ce qu'elles voulaient de leurs domestiques et de leurs nègres, eh bien moi, je dispose de leurs grandes carcasses héroïques ; j'en fais ce qui me plaît. Je les ressuscite et je les montre, là, comme des singes de cirque, grands singes vainqueurs dans un océan de misère.

Et à quoi cela sert ? À nous rassasier de chagrin et de fureur. Nous sommes à la conférence de Berlin, en 1884, on se partage l'Afrique et les diplomates nous prêtent pour quelques heures leurs beaux costumes et les inflexions de leurs voix. (p. 9)

Le narrateur, dont la fonction n'est finalement pas si différente de celle des grands « princes du divertissement », rejoue pour nous non pas la comédie des « sauvages », mais celle des vrais barbares, tout costumés et cravatés qu'ils puissent être dans le décor fleuri et rococo du « grand salon du palais Radziwill, le 15 novembre 1884, à Berlin » (p. 15) :

Regardez ces hommes en costume, assis sur leur cul de singe, contrefaisant leur propre voix, parlant au diable. Ils sont au bout du monde, à Berlin, et ils marchandent, comme les Noirs, comme les Arabes, comme n'importe qui ! (p. 36)

Dans ce monde d'apparat, affichant tous les signes de la rationalité et de la maîtrise de soi, c'est en fin de compte un « déchaînement de frivolités » (p. 17) et de caprices qui préside au partage de l'Afrique : « tout ça se fit dans le désordre » (p. 12), écrit le narrateur.

Vuillard sait jouer de comparaisons inattendues ou d'anecdotes qui tranchent avec le *haut standing* des hommes de pouvoir. Ainsi rappelle-t-il par exemple que Bismarck est aussi celui qui « devait donner son nom à une manière d'accommoder le hareng ». Sous sa plume, la grandeur supposée ne cesse d'être diminuée, jusqu'à paraître ridicule. Ainsi de Léopold II, ce « bourgeois pharaon » (p. 75) du caoutchouc qui, parce qu'il n'avait pas de pouvoir réel dans son royaume, a acheté le Congo en tant que simple citoyen « titulaire d'un compte courant » (p. 41), puis a créé une « société anonyme » (p. 43) plutôt qu'un État.

Mais la force du récit réside avant tout dans la confrontation de ces deux mondes que sont l'Europe des puissants et le Congo des mains coupées. Pourquoi tant de massacres, si ce n'est pour se chausser, faire l'amour et prendre le volant ?

tout ce caoutchouc, au fait, à quoi ça sert ? Bah ! On en fait des semelles de chaussures, des lacets, des préservatifs, et ce drôle de truc en forme de *donut* qu'on appelle – un *pneu*. (p. 82)

Et l'auteur, de justifier ainsi sa démarche :

L'intelligence, dit-on, exige des garanties plus grandes ; pourtant, si je veux mettre à côté de ces géographes en habit un nègre du Congo et si je veux, sur la banquette du carrosse, déposer un panier et si, dans le panier, je veux mettre quelques-unes des petits mains mutilées que j'ai vues sur les photographies les plus émouvantes du monde, qui peut m'en empêcher ? [...] L'effroi nous saisit en regardant ces photographies d'enfants aux mains coupées, les cadavres, les petits paniers pleins de phalanges, les tas de paumes, l'effroi, mais surtout une peine immense, et cette peine, c'est elle qui rapproche sans le vouloir la photo de Wahis et celles des enfants, c'est elle qui rapproche les médailles et les moignons, c'est elle qui réclame de voir les carrosses, les loges de théâtre, toutes ces babioles jetées à la face des photographies légendaires pour qu'elles les dévorent. (p. 70-71)

COMMENT RÉPARER ? (CONCLUSION)

Comment réparer, cependant, les torts infligés aux peuples colonisés ? Dans *Le Retour d'Ataï* (2002), qui raconte la suite des aventures de Gocéné, Daeninckx explore la problématique de la restitution des « biens coloniaux » en dénonçant la détention de crânes par la France. Dans son roman, il imagine en effet la restitution, puis le retour en Nouvelle-Calédonie, du crâne d'Ataï, ce « grand chef » kanak qui mena en 1878 une importante insurrection contre les colonisateurs français, avant d'être éliminé par ceux-ci. Après la lecture de ce livre, Sébastien Minchin, directeur du musée anthropologique de Rouen, l'invite à faire partie d'un comité appelé à organiser la restitution d'une tête maorie tatouée, présente dans les réserves du musée. Daeninckx a alors l'occasion de participer à différentes rencontres, et de croiser, un jour, un étudiant lui confiant avoir vu le crâne d'Ataï dans les réserves du musée de l'Homme. L'écrivain en avertit la Nouvelle-Calédonie, qui engage alors des négociations pour que le crâne lui soit restitué. Une chose faite au mois d'août 2014 :

Le 28 août 2014, dans l'amphithéâtre du Jardin des plantes à Paris, et cela après 136 ans d'exil, la ministre de l'Outre-Mer, George Pau-Langevin, restituait le crâne d'Ataï à ses descendants venus de la Nouvelle-Calédonie. (Daeninckx, 2002 : 190)

On ne saurait donner un plus bel exemple de l'impact possible de la littérature sur la réalité.

BIBLIOGRAPHIE

DAENINCKX, D. (1998). *Cannibale*. Lagrasse : Verdier.

DAENINCKX, D. (2002). *Le Retour d'Ataï*. Lagrasse : Verdier.

DAENINCKX, D. (2015). *L'École des colonies*. Paris : Hoebeke.

VUILLARD, E. (2012). *Congo*. Paris : Actes Sud.

VUILLARD, E. (2014). *Tristesse de la terre : Une histoire de Buffalo Bill Cody*. Paris : Actes Sud.

BARTHÉLÉMY, G. (1999). « Photographie et représentation des sociétés exotiques au XIX^e siècle ». In *Romantisme*, n° 105: « L'imaginaire photographique », p. 119-131.

BLANCHARD, P., BANCEL, N., BOËTSCH, G., THOMAS, D., TARAUD, Ch. (2018). *Sexe, race & colonies. La domination des corps du xv^e siècle à nos jours*. Paris : Éditions La Découverte.

BLANCKEMAN, B. (2006). De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué. Figures de la responsabilité littéraire au tournant du 21^e siècle. In *Formes de l'engagement littéraire (xv^e-xxi^e siècles)*, sous la direction de J. Kaempfer, S. Florey & J. Meizoz, J. Lausanne : Antipodes.

BLANCKEMAN, B. (2013). L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité. In *Narrations d'un nouveau siècle, Romans et récits français (2001-2010)*, sous la direction de B. Blanckeman & B. Havercroft. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 71-81.

BIANU, Z., JEUDY-BALLINI, M., KAEPLER, A. & LE FUR, Y. (2006). *D'un regard l'Autre : Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*. Paris : Musée du Quai Branly.

BOUJU, E. (2005). *L'Engagement littéraire*. Rennes : PUR.

BOUJU, E., GEFEN, A., HAUTCOEUR, G. & MACE, M. (2007). *Littérature et exemplarité*. Rennes : PUR.

BRUN, C. & SCHAFFNER, A. (2015). *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (20^e-21^e siècles)*. Dijon : Presses universitaires de Dijon. .

CANVAT, K. & LEGROS, G. (2004). *Les valeurs dans/de la littérature*. Namur : PUN.

CUKIERMAN, L., DAMBURY, G. & VERGÈS, F. (2018). *Décolonisons les arts !* Paris : L'Arche.

DENIS, B. (2000). *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil.

FLOREY, S. (2015). « Didier Daeninckx, du roman au récit : quand élucider le réel ne suffit plus ». In *Revue critique de fixxion française contemporaine* : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.06/953>

GEFEN, A. (2017). *Réparer le monde. La Littérature française face au 21^e siècle*. Paris : Corti.

- HAMON, Ph. (1984). *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris : PUF.
- HUGON, A., PEIRETTI, D., TARAUD, Ch. (2011). « Vénus noire : posture politique et imposture historique ». In *Vingtème siècle. Revue d'histoire*, n°111.
- JOUVE, V. (2001). *Poétique des valeurs*. Paris : PUF.
- KAEMPFER, J., FLOREY, S. & MEIZOZ, J. (2006). *Formes de l'engagement littéraire (XV-XXI siècles)*. Lausanne : Antipodes.
- NUSSBAUM, Martha. (2011). *Les Émotions démocratiques. Comment former le citoyen du XXI siècle ?* Paris : Climats.
- ROSIER, Laurence. (2018). *De l'insulte... aux femmes*. Bruxelles : 180°éditions.
- SARTRE, J.-P. ([1948]1985). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.
- SERVOISE, S. (2007). Roman à thèse et roman engagé : exemplarité diégétique et exemplarité narrative. In *Littérature et exemplarité*, sous la direction de Bouju, E., Gefen, A. Hautcoeur, G. & Macé, M. Rennes : PUR, p. 347-356.
- SERVOISE, S. (2011). *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX siècle*. Rennes : PUR.
- VIART, D. (2006). « Fictions critiques » : la littérature contemporaine et la question du politique. In *Formes de l'engagement littéraire (XV-XXI siècles)*, sous la direction de J. Kaempfer, S. Florey, S. & J. Meizoz. Lausanne : Antipodes.

Nos offres de formation pour 2020

1. COMMENT CONSTRUIRE PROGRESSIVEMENT L'APPRENTISSAGE DES COURANTS LITTÉRAIRES EN S'APPUYANT SUR L'ANALYSE DE PEINTURES, DE PHOTOGRAPHIES ET DE FILMS

1.1. Présentation de la formation

Nombreux sont les textes littéraires renvoyant à d'autres domaines de création, soit pour souligner les caractéristiques de l'écriture (c'est la question de la spécificité de la littérature), soit pour s'approprier une invention esthétique qui peut moderniser l'écriture (c'est la question des correspondances entre les arts). La formation explore ces deux questions à travers l'analyse de textes littéraires (narratifs, poétiques) et d'œuvres d'art. Concrètement, le formateur propose de construire des séquences didactiques qui montrent comment enseigner les caractéristiques des principaux courants littéraires (romantisme, réalisme, symbolisme, surréalisme, Nouveau Roman) en s'appuyant sur l'analyse de peintures, de photographies, de films et qui invitent les élèves à manifester leur compréhension d'une œuvre dans un récit d'expérience ou à s'approprier celle-ci par les procédés de la transposition, de l'amplification ou de la recomposition.

1.2. Public-cible

Professeur-e de français en 4^e, 5^e et 6^e années de l'enseignement secondaire général et technique de transition.

1.3. Formatrice

Nathalie GILLAIN

1.4. Dates et lieu

Lundi 20 & mardi 21 janvier 2020, Université de Namur

Lundi 16 et mardi 17 mars 2020, Université de Namur

1.5. Inscriptions

Auprès de l'IFC (<http://www.ifc.cfwb.be>)