

2011

Une nouvelle voix narrative à la recherche de son « moi »

Kasongo Mulenda Kapanga
University of Richmond, kkapanga@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/mlc-faculty-publications>

 Part of the [African Studies Commons](#), and the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Kapanga, Kasongo Mulenda. "Une nouvelle voix narrative à la recherche de son « moi »." In *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, edited by Justin K. Bisanswa and Kasereka Kavwahirehi, 409-17. Paris: Honoré Champion, 2011.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Languages, Literatures, and Cultures at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Languages, Literatures, and Cultures Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

UNE NOUVELLE VOIX NARRATIVE À LA RECHERCHE DE SON « MOI »

Une narration populaire : se mettre à l'école de Caliban

Depuis environ une dizaine d'années, certains écrivains africains ont changé les modalités des fonctions de narrateur ou de narratrice dans la trame de leurs récits. Parmi eux, on citera Ahmadou Kourouma (*Allah n'est pas obligé*¹), Emmanuel Dongala (*Les petits garçons naissent aussi des étoiles*²), Thierno Monenembo (*L'aîné des orphelins*³), et plus récemment Alain Mabanckou (*Verre cassé*⁴, *Mémoires de porc-épic*⁵). On devrait s'interroger sur les raisons de cette nouvelle orientation.

Trente ans après les crises d'indépendances, l'Afrique a connu des secousses particulièrement paralysantes dont le prix en vies humaines se mesure au nombre élevé de personnes décimées par des fléaux tels que la famine, les épurations ethniques, les guerres, les génocides et la mauvaise gouvernance. Devant cette tragique situation, l'art, en tant qu'expression du beau, se vide de son attrait sous la pesanteur de l'anormal (l'horreur) qui nécessite, sinon une réparation imminente, tout au moins une dénonciation immédiate. Se sentant abandonnée à son propre sort – l'élite a misérablement échoué – le petit personnage issu du peuple, le délinquant, le semi-lettré, le membre du *vulgus*, prend son sort en main, invite sur la place publique quiconque veut l'écouter, et conte son histoire, ou celle de ses semblables, tout en élucidant la cause première de son désenchantement. On assiste ainsi à une réappropriation du *logos* par lequel l'Africain moyen reprend la parole pour exprimer ses sentiments dans la traversée de tant d'épreuves survenues dont il a été le témoin et souvent la victime. Quatre aspects caractérisent cette nouvelle orientation.

D'abord, l'appropriation de la parole par le personnage réputé insolite, le plus faible, n'est pas une innovation des nouvelles écritures africaines. Au

¹ A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

² E.B. Dongala, *Les petits garçons naissent aussi des étoiles*, Paris, Le serpent à plumes, 1998.

³ T. Monénembo, *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000.

⁴ A. Mabanckou, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.

⁵ A. Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006.

contraire, elle rappelle une démarche similaire, qui est celle de Caliban : la prise de conscience des capacités d'auto-libération de son verbe. Traité de barbare et gisant dans l'animalité vouée à ses instincts les plus sordides, cet esclave décide de recouvrer sa liberté, non pas en marron s'exilant dans les montagnes, mais en clamant haut et fort le désir de s'affranchir sur le terrain même de son asservissement⁶. L'appropriation du *logos* lui exige la maîtrise ou la mise en disposition d'un espace adéquat : il choisit de réclamer ce qui est sien et dont il peut attester la présence « sous ses pieds ». Caliban transgresse l'ordre épistémologique cautionnant la connaissance, sa transmission, et son progrès, donc son asservissement. La prise de la parole de celui qui fut relégué à la marge d'une petite société réduite à une simple expression devient la pierre angulaire d'une nouvelle action qui le démarquera de son compagnon Ariel, l'homme des compromis. Il découvre au fil du temps que son état servile lui barre l'accès aux gros livres sur les rayons d'où le maître, Prospero, puise son pouvoir pour ériger son emprise. Aussi se décide-t-il à reprendre la parole, afin de se maintenir en vie et de donner forme à ses aspirations qui lui conféreront son état d'homme. L'existence commune des deux naufragés sur une île déserte, au lieu de consolider leurs liens de solidarité et de complicité dans la préservation de la vie, engendre plutôt des sentiments de méfiance, de rancœur, et de contre-valeur à la vie commune :

Tu ne m'as rien appris du tout. Sauf bien sûr à baragouiner ton langage pour comprendre tes ordres : couper du bois, laver la vaisselle, pêcher le poisson, planter des légumes, parce que tu es bien trop fainéant pour le faire: Quant à ta science, est-ce que tu me l'as jamais apprise, toi ? Tu t'en es bien gardé ! Ta science, tu la gardes égoïstement pour toi tout seul, enfermée dans les gros livres que voilà⁷.

L'épisode de Caliban rappelle la prise de conscience de soi comme un tournant décisif dans l'émergence des littératures postcoloniales.

Comme Caliban, Birahima, dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, Matapari, dans *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* de Dongala, et Verre Cassé, dans *Verre cassé* de Mabanckou, vivent dans un monde qui ne tient nullement compte de leur état de besoin. D'abord, c'est par la prise de la parole que l'expression littéraire des pays colonisés a fait un pas dans un cadre de relations colonisateurs-colonisés, le début de réponse à ce que les

⁶ On retrouve une similarité avec Lumumba dont les paroles de défi bouleversèrent l'élite politique belge qui s'attendait à voir les Africains remercier l'Europe pour l'œuvre coloniale.

⁷ A. Césaire, *Une tempête, d'après « La tempête » de William Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Seuil, 1969, p. 25.

férés de la théorie postcoloniale ont appelé « la réplique⁸ ». Comme Césaire le soulignera dans le premier numéro de *Tropiques*, le silence devient une condition du passé, parce que « terre muette et stérile, c'est de la nôtre que je parle. Et mon ouïe mesure par la Caraïbe l'effrayant silence de l'Homme [...] l'atrophie monstrueux de la voix, le séculaire accablement, le prodigieux mutisme⁹ ». Pour la nouvelle génération dans l'espace globalisé et uniformisant, la prise de la parole garde toujours sa valeur originelle de liberté et pourrait ainsi constituer également un début de réponse.

Malgré l'affirmation de Césaire, le passé n'a pas toujours été aussi passif qu'on le croirait, mais plutôt traversé par des actes d'une ferme volonté de s'affranchir. Il ne s'agit plus d'une prise de parole par procuration, mais d'une réappropriation de sa voix jadis muselée pour crier à tue-tête la tristesse qui tient serrées les entrailles de tout un peuple. Contrairement à Ariel qui se soumet au désir de Prospero pour qu'il l'affranchisse, Caliban, par contre, veut arracher sa liberté parce qu'il la considère comme son droit le plus inaliénable. C'est cet esprit d'initiative et d'amorce à l'affranchissement que l'on retrouve chez les personnages-narrateurs des récits mentionnés précédemment. Il s'y profile une voix déterminée à refuser de s'éteindre et se figer dans l'expectative, mais « se conter » sans intermédiaire. Ainsi, le petit peuple réclame-t-il son espace pour exprimer ses déceptions, murmurer sa tristesse et ses espoirs. La vie dans l'expectative est à conjurer pour laisser la place à l'initiative personnelle.

Ensuite, ces écrivains situent les récits dans un cadre familial tant par leur pertinence que par la singularité de leurs expériences. Le temps de voir sa vie contée par un autre plus nanti, intellectuellement mieux formé, et rompu à l'art de la narration semble perdre de sa pertinence en raison d'un *statu quo* souvent maintenu au désavantage des marginaux. Se mettant au centre de la communication à la fois en temps qu'objet de narration et sujet narrateur, ce nouveau personnage renvoie dos à dos intermédiaires et usurpateurs du verbe. La méfiance qui s'est installée entre le diseur de vérités sanctionné par l'ordre épistémologique et le sujet devenu objet pour qui le discours est généré, incite ce dernier à casser le bâillon qui le maintenait dans un silence coupable pour s'approprier l'espace énonciateur. Les narrateurs prennent la parole dans un style qui leur est propre, c'est-à-dire différent de celui du narrateur traditionnel omniscient. Pour ce faire, la prise de conscience s'accompagne d'une transgression de l'ordre épistémologique autant que d'un questionnement de la hiérarchie du pouvoir. Par la scolarisation, Birahima

⁸ Voir l'œuvre de B. Ashcroft, G. Griffith et H. Tiffin, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London & New York, Routledge, 2002.

⁹ A. Césaire, *Tropiques*, n° 1, 1941, p. 5.

s'aguerrit et amorce son combat pour son propre bien-être. L'abandon de la vie d'enfant soldat débouche sur une nouvelle fonction de raconteur qui demande de nouveaux instruments linguistiques d'une autre « école » que celle de Yacouba et Saydou, les seigneurs de guerre. L'alternative se découvre en la personne du docteur Mamadou son cousin qui qualifie d'« idée mirifique » de lui faire raconter toutes ses aventures de A à Z :

C'est alors qu'a germé dans ma caboche (ma tête) cette idée mirifique de raconter mes aventures de A à Z, de les raconter avec les mots savants français de français, toubab, colon, colonialiste et raciste, les gros mots d'africain noir, nègre, sauvage, et les mots de nègre de salopard de pidgin¹⁰.

Comme pour simuler l'homme ordinaire à un français approximatif, la transgression langagière cède le pas aux expressions particulières capables de traduire ce que ressentent les marginaux tenus à l'écart de l'espace du pouvoir. Ces narrateurs demandent aux lecteurs de suspendre leur jugement et de faire semblant de croire au récit. Comme le clarifie P. Lejeune, « pour qu'il y ait autobiographie, ou même littérature intime, il faut que les identités de l'auteur, du narrateur, ou du personnage soient connues de tous¹¹ ». Ces romans, par contre, ont quelque chose en commun avec les récits intimes où le narrateur (diariste) témoigne d'une existence personnelle qui se transmet aux autres sans mettre en veilleuse ni atténuer la laideur des actions. Cette démarche enlève au récit son caractère intime, pour le mettre dans le domaine du révélé, du connu, et du su. Dans sa conception classique, le journal était destiné à être conservé, mais jamais à être partagé par une communauté de lecteurs sans liens idéologiques apparents comme on le retrouve dans la littérature religieuse avec Ignace de Loyola (1491-1556).

L'effet de cette intervention n'échappe pas au lecteur moyen dont la curiosité décuple parce que le récit se transforme en un palimpseste où les parcours sordides des « damnés » de la société surgissent pour se placer dans le champ visuel de la conscience générale. Le début de *Verre cassé* illustre cette invitation où le narrateur a reçu la mission de raconter :

Disons que le patron du bar le *Crédit a voyage* m'a remis un cahier que je dois remplir, et il croit dur comme fer que moi, Verre Cassé, je peux pondre un livre parce que plaisantant, je lui avais raconté un jour l'histoire d'un écrivain célèbre qu'on allait ramasser dans la rue quand il était ivre, il faut donc pas plaisanter avec le patron parce qu'il prend tout au sérieux¹².

¹⁰ A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 233.

¹¹ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 14-15.

¹² A. Mabanckou, *Verre cassé*, op. cit., p. 11.

Birahima dans *Allah n'est pas obligé* qualifie son roman de « bla bla », car il n'y entrepose rien d'autre qu'un récit de sa vie dont il est le seul à en détenir la clé. Les méandres parcourus dépassent tout raisonnement alors que le langage utilisé pour le décrire s'avère à la fois cru et absurde, car « jouer avec une mitrailleuse », son activité adoptée, peut laisser des cicatrices profondes. Le sang-froid qu'il affiche témoigne d'un détachement qui met les gens mal à l'aise :

Des soldats, des enfants-soldats se sont joints à eux. Tout ce monde s'est réuni, s'est mis en cercle, et ça a organisé un concert de pleurs. Tout ce monde s'est mis à pleurer. Un groupe de bandits de grand chemin, de criminels de la pire espèce, pleurer comme ça. Il fallait voir ça, ça valait le détour¹³.

Une fois de plus, la maîtrise de la langue châtiée fait défaut, ce qui n'empêche pas l'ancien enfant-soldat de se mettre aux commandes de son propre récit et celui des autres pour les sauver de l'oubli et de la distorsion.

Troisièmement, ce changement, si insolite qu'il soit, constitue un appel à l'action. L'Africain ordinaire devrait s'efforcer de se prendre en charge. Le narrateur se livre comme il pense être, adoptant dans le processus une certaine technique cinématographique. Dans le but de donner la parole à la masse, Abderrahmane Cissako va plus loin que Sembène Ousmane en mettant à l'écran la vie d'une cour ordinaire à Bamako, un espace où ils s'expriment sans intermédiaire. Sur fond d'une problématique touchant aux principes de la mondialisation, de simples gens se livrent au spectateur sans fard ni prétentions. Pour Cissako, les exigences éthiques du dialogue entre toutes les couches sociales transcendent d'autres considérations. Dans un entretien au Festival de Cannes en 1998 avec Olivier Barlet, Cissako faisait remarquer :

Quand je m'approche de ceux que je veux filmer, j'ai en moi une confusion qui s'éclaircit petit à petit : ce qui me manque, je le trouve chez l'Autre et je le prends. Je me reconnais aussi en lui et je m'accepte davantage. C'est ce qui me paraît fondamental dans le regard. À Sokolo, mon père m'a donné une leçon. Je voulais le filmer et il m'a fait comprendre que pour parler de lui, il me fallait filmer les autres. Je ne savais pas trop où j'allais et je n'ai eu à convaincre personne de me faire confiance¹⁴.

Ce regard de l'autre devient par la force des choses une source de significations, d'interrogations, et d'enrichissement dans un monde où les enjeux se situent dans un réseau d'interdépendances dans lequel chaque maillon garde

¹³ A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 130.

¹⁴ O. Barlet, « À propos de *La vie sur terre* », *Africultures*, 1998, http://www.afri.cultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=469.

son rôle et valorise l'autre. Le besoin de ne pas laisser l'expérience sombrer dans l'oubli a poussé le tenancier du bar, *Le crédit a voyagé*, à confiner tout à l'écrit pour en pérenniser le souvenir.

Quatrièmement, du point de vue linguistique, il serait approprié de nuancer la sentence de Boileau qui dit que « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement / Et les mots pour le dire viennent aisément¹⁵ ». Si la netteté des pensées des protagonistes, notamment celles de Verre Cassé et de Matapari, s'avèrent indiscutables, la forme de leurs réflexions viole incessamment les règles de la syntaxe et du lexique, la transgression déjà soulignée par Caliban. Parmi les instruments de domination dont se servait la machine coloniale figurait la langue que le colonisé ne devait acquérir que de façon rudimentaire dans le but de saisir les ordres et les exécuter sans trop les soumettre à l'examen. Le contexte postcolonial, dans un renversement de fortune, s'est approprié ce même instrument comme base d'affirmation de son identité. D'autres diraient plutôt, à la suite de Ferdinand de Saussure, qu'il s'agit simplement de la nature organique d'une langue qui naît, vit, s'adapte et enfin meurt. Dans l'espace fictionnel en étude, la langue est pliée à dessein aux exigences du moment et de l'histoire, comme ce fut le cas des pionniers de la négritude qui soumièrent la langue de Molière aux contours de leurs expressions. Il en résulte une littérature testimoniale où le narrateur déblaie le terrain en se débarrassant de l'interprète – qui a mauvaise réputation comme Hampâté Bâ l'a montré – et nous livre sa vie, c'est donc à nous de bien cerner le message. L'art du mot juste a laissé la place au désir de montrer une expérience vécue dans toute son intensité, sa complexité, sa beauté, et surtout sa laideur. Sur ce point, les réflexions de Barthes sur la composition d'un texte nous aideront à mieux élucider les raisons de cette technique. La notion du discontinu – les nouvelles écritures – s'oppose au continu comme Barthes l'a souligné dans « Littérature et discontinu » :

Le Livre doit *couler*, parce qu'au fond, en dépit de siècles d'intellectualisme, la critique veut que la littérature soit toujours une activité spontanée, gracieuse, octroyée par un dieu, une muse, et si la muse ou le dieu sont un peu réticents, il faut au moins « cacher son travail » : écrire, c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit ; toute Littérature, même si elle est impressive ou intellectuelle (il faut bien tolérer quelques parents pauvres au roman), doit être un récit, une fluence de paroles au service d'un événement ou d'une idée qui « va son chemin » vers son dénouement ou sa conclusion : ne pas « réciter » son objet c'est, pour le Livre, c'est suicider¹⁶.

¹⁵ Boileau, *Art poétique*, « Chant I », Paris, Hachette, 1875.

¹⁶ R. Barthes, « Littérature et discontinu », dans *Les essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 177.

Si l'on considère l'écriture comme un travail permettant à divers éléments d'être mis ensemble, les deux conceptions traduisent l'art combinatoire à la base de la construction de l'objet fictionnel. Ces œuvres s'écartent sur plusieurs aspects d'une reproduction d'un modèle soumis. Contrairement à cette œuvre d'uniformité et de beauté décrite par Barthes, une autre tendance serait de poser un livre comme un bricolage dont les éléments disparates ne visent pas à la perfection, mais se proposent d'abord en matériau d'où émergera le sens par relations syntagmatiques dans les récits tenus par des locuteurs ordinaires. Le narrateur – Barthes parle de l'auteur – devient un bricoleur « qui ne voit le sens des unités inertes qu'il a devant lui qu'en les rapportant : l'œuvre a donc ce caractère à la fois ludique et sérieux qui marque toute grande question : c'est un puzzle magistral¹⁷ ». C'est à l'intersection de ces deux trajectoires que les récits se projettent : le ludique qui invite récompense, couronnement, et culte du beau ; le sérieux, parce que les vies que déroule le récit s'insèrent dans une lutte existentielle aux défis multiples. L'effet immédiat rappelle des formes de représentation visuelle dont l'impact sensoriel mène à des réactions immédiates fortes. Une sorte de Guernica où l'œil témoin au pilonnage par la *Luftwaffe* d'un village paisible catalan assiste au drame sanglant avec la peur au ventre.

Retour aux origines : le triomphe de la communication

Dans ces récits, l'attrait de cette chaîne discursive provient de la simplicité avec laquelle le récit naît, se déroule, et progresse vers son dénouement. Nul ne s'attend à voir sourdre une profusion d'excuses pour étaler un texte mal écrit ou mal parlé soumis aux lecteurs surtout en ce qui concerne *Allah n'est pas obligé* de Kourouma et *Verre cassé* de Mabanckou. L'équipe rédactionnelle, qui devrait raffiner un manuscrit en une pièce convenable et intelligible à tous, ne se manifeste qu'en sourdine parce que le système de filtrage est devenu caduc. Il n'est question nulle part de revoir les épreuves pour en améliorer le style en éliminant les erreurs de langage qui amoindriraient le triomphe du beau style. L'essentiel se concentre sur le *signifié* qui prend une plus grande importance au détriment du *signifiant*. Ces innovations en cascades soulèvent des inquiétudes chez les lecteurs, les critiques, voire les protagonistes. Verre Cassé dit en guise de conclusion à son témoignage :

Je dois partir, je n'ai plus rien à foutre ici, je dois me débarrasser de ce cahier, mais où donc dois-je le jeter, je ne sais pas, je fais demi tour vers le Crédit a voyagé, on me prend pour un timbré parce que j'écris en fendant la foule, je

¹⁷ R. Barthes, « Littérature et discontinu », *op. cit.*, p. 177.

crois ce type qui se fait appeler Holden, je l'entends encore me sortir des niaiseries d'adolescent rebelle et me demander¹⁸...

La question fondamentale demeure et elle remet à l'avant-plan un sujet longtemps débattu dans le domaine des littératures des pays ayant récemment subi une domination coloniale. Écrire en pays dominé, que ce soit dans une situation telle que celle de la Martinique à la remorque de la France, ou dans un contexte de domination économique, peut créer des complexes de dépendance et des attaches aliénantes qui se reflètent dans l'instinct créateur. L'avantage que donnent ces romans « vulgaires » aux personnages ordinaires se retrouve dans l'appropriation de l'espace qu'ils aménageraient pour étaler leurs récits sans les « tailler » au goût d'un mécène fictif ou réel. C'est un acte de désaliénation qui souligne la littéralité par laquelle un texte et ces récits, parfois étouffés, surgissent dans toute leur nudité brutale à l'expression de la vie quotidienne. Le passé a sa pertinence, mais des clins d'œil aux œuvres antérieures n'ont pas que la valeur de boutades, mais aussi d'une invitation à la continuité.

En conclusion, pour amorcer un début de réponse aux questions du lecteur, on pourrait lier l'élévation du narrateur ordinaire à une question d'agence par laquelle le narrateur ou la narratrice veut « se raconter » en récupérant un espace qui ne soit pas un site d'altération identitaire pour lui/elle et pour les autres. C'est un effort de définir son altérité et de saisir l'occasion d'assumer le présent dans sa complexité, sa beauté et sa laideur, tout en laissant à tout le monde la possibilité d'intervenir. Le village global doit se garder d'absorber les différences dans une uniformisation qui ne résoudra pas la question d'homogénéisation. La parole doit être donnée à tout le monde et le monde se doit d'observer ce qui se passe autour de lui. Cette pratique semble rejoindre l'invitation explicite observée chez certains spécialistes du visuel, et l'allusion ici est faite aux deux derniers films du cinéaste Malien Abderhamane Cissako, d'abord dans *La vie sur terre*¹⁹ et surtout *Bamako*²⁰. L'insistance de Cissako de laisser la vie des gens « se dévoiler » sans trop d'arrangements extérieurs et surtout le procès public des instances financières internationales – les bastions visibles de la mondialisation – indiquent l'importance de l'interpellation qui accompagne la problématique de la mondialisation. C'est la réitération de Caliban qui veut s'exprimer à sa manière et sans balbutier.

Kasongo M. KAPANGA
University of Richmond, Richmond

¹⁸ A. Mabanckou, *Verre cassé*, op. cit., p. 146.

¹⁹ A. Cissako, *La vie sur terre*, 1998.

²⁰ A. Cissako, *Bamako*, 2006.

Bibliographie

- Arnold, J., *Modernism and Negritude : the Poetry and Poetics of Aimé Césaire*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.
- Ashcroft, A., Griffith, G. et H. Tiffin, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/New York, Routledge, 2002.
- Barlet, O., « À propos de *La vie sur terre* », *Africultures*, http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=469, 1998.
- Barthes, R., « Littérature et discontinu », dans *Les essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Biyidi, A. [M. Beti], « Afrique noire, littérature rose », *Présence Africaine*, n° 1, 1955, p. 133-140.
- Boileau, *Art poétique*, « Chant I », Paris, Hachette, 1875.
- Césaire, A., *Tropiques*, n° 1, 1941.
- Césaire, A., *Une tempête, d'après « La tempête » de William Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Seuil, 1969.
- Dongala, E.B., *Les petits garçons naissent aussi des étoiles*, Paris, Le serpent à plumes, 1998.
- Jack, B., *Negritude and Literary Criticism : The History and Theory of 'Negro-African' Literature in French*, Westport, Greenwood Press, 1996.
- Kourouma, A., *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.
- Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- Mabanckou, A., *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.
- Mabanckou, A., *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006.
- Makward, E., « French-Language Poetry », in O. Owomoyela (ed.), *A History of Twentieth-Century African Literatures*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.
- Monénembo, T., *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000.
- Sartre, J.-P., « Orphée noir », dans L.S. Senghor, *Anthologie de la poésie négro-africaine et malgache de langue française*, Paris, Présence africaine, 1948.
- Sweeney, C., *From Fetish to Subject : Race, Modernism, and Primitivism 1919-1935*, Wesport, Praeger, 2004.

Films

- Cissako, A., *La vie sur terre*, 1998.
- Cissako, A., *Bamako*, 2006.