

« PENSER PAR ÉCLAIRS ET PAR LA FOUDRE »

Seloua Luste Boulbina et Achille Mbembe

Collège international de Philosophie | *Rue Descartes*

2014/4 - n° 83
pages 97 à 116

ISSN 1144-0821

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2014-4-page-97.htm>

Pour citer cet article :

Boulbina Seloua Luste et Mbembe Achille, « « Penser par éclairs et par la foudre » »,
Rue Descartes, 2014/4 n° 83, p. 97-116. DOI : 10.3917/rdes.083.0097

Distribution électronique Cairn.info pour Collège international de Philosophie.
© Collège international de Philosophie. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Entretien Seloua Luste Boulbina et Achille Mbembe

« *Penser par éclairs et par la foudre* »

Achille Mbembe a suivi un parcours singulier qui l'a conduit à vivre et à penser sur plusieurs continents à la fois : Afrique, Europe, Amérique. Il est aujourd'hui l'un des penseurs contemporains les plus novateurs, émancipant l'analyse de l'Afrique (mythe et réalité) de la classique approche économique et institutionnelle, détachant l'approche de ses axes privilégiés (ancien *vs* moderne/colonie *vs* métropole etc.) et déplaçant le point de vue de la rationalité à l'imaginaire. De livre en livre et de poste en poste, il a développé une pensée migrante intra- et intercontinentale, qui a donné naissance, récemment, à une « critique de la raison nègre » car, explique-t-il, le Nègre est le seul dont la chair fut faite, sous l'empire de la race, marchandise. Comment Achille Mbembe envisage-t-il son travail, comment l'accomplit-il ? Tel est le fil directeur de cet entretien.

Penser et écrire

Seloua Luste Boulbina : Il me semble que l'auteur de *Critique de la raison nègre* pourrait, au fond, « entrer en littérature ».

Achille Mbembe : Avant d'« entrer en littérature », encore faut-il, au préalable, advenir à l'écriture. En effet, il ne suffit pas d'identifier des thèmes, de procéder à la narration ou à des descriptions ou de développer des arguments. Advenir à l'écriture suppose que l'on ait trouvé sa manière propre

de traduire dans un langage nouveau les grandes questions que se pose une époque ; de formuler des problèmes ou d'élaborer des hypothèses ; de forger un vocabulaire et, au besoin, des concepts.

Pour moi, l'écriture consiste en la capacité d'exister dans une langue. L'on rentre dans l'écriture lorsque l'on parvient à faire vivre une pensée dans une langue et une langue dans une pensée. De nos jours, le problème est que beaucoup de nos écrivains produisent des tas de textes, mais ils n'ont jamais pu véritablement accéder à l'écriture. Et donc le danger qui nous guette est celui d'avoir une littérature sans écriture.

S. Luste Boulbina : Je crois que la plus grande différence de ce livre d'avec *La Naissance du maquis dans le Sud-Cameroun* tient moins à son sujet qu'à l'apparition progressive d'une véritable écriture. Je ne pense pas en effet qu'on rédige un livre mais que l'écriture modèle la recherche dans une direction qui tient autant au style qu'aux méthodes. C'est encore plus vrai des discours spéculatifs. Qu'en penses-tu ?

A. Mbembe : Disons qu'il y a plusieurs sortes d'écritures. Il y a l'écriture dans le sens fort que je suggérais tantôt, c'est-à-dire un certain rapport dialectique entre la langue et la pensée. Il y a également l'écriture dans le sens d'une politique et d'une esthétique des mots, d'une grammaire. Je pense d'ailleurs que l'on reconnaît toute écriture véritable par sa capacité de résister à la traduction. Ceci ne veut pas dire qu'elle serait par principe intraduisible.

Ceci dit, il y a un ensemble de questions que l'on se pose, qu'une époque se pose ; qu'une tradition n'a cessé de se poser. Elles ne sont pas nécessairement neuves, mais elles exigent des réponses inédites. Le problème est de savoir poser les questions de manière telle que surgissent des possibilités de réponses neuves ou relativement différentes de celles que l'on a reçues en héritage. Pour y parvenir, il faut nécessairement pouvoir déchiffrer son époque, pouvoir dire un ou deux mots au sujet de ce qui est le propre de son époque et des questions que se pose l'époque. La méthode à elle seule ne suffit pas. Encore moins le style. Il faut pouvoir interpréter. On n'échappera pas à l'interprétation.

S. Luste Boulbina : Dans *Critique et Sens commun*, Michaël Walzer qui a beaucoup travaillé sur la critique sociale distingue trois voies : celle de la découverte, celle de l'invention, celle, enfin, de l'interprétation. Celle-ci passe par les « descriptions serrées ». Elle n'est pas verticale (aplomb ou surplomb) mais horizontale. Ce n'est pas une méthode mais une posture. Il rapporte enfin la critique sociale à la prophétie. De quel avis es-tu sur la question ?

A. Mbembe : Les voies de la critique sont très nombreuses et ne se limitent guère à l'inventaire qu'en dresse Walzer. Il néglige, par exemple, toute une tradition de la critique dont la fonction est d'anticiper sur ce qui vient ; de convoquer et de faire exister un autre ordre du réel. Il fait certes allusion à ce qu'il appelle la prophétie. Mais prophétie, anticipation et prospective ne sont pas la même chose. D'autre part, découvrir, inventer, interpréter supposent l'existence d'un sujet, acteur de la critique. Jusqu'à présent, l'homme (ou du moins certains hommes) ont voulu prendre la place de ce sujet et de cet acteur en excluant tous les autres, voire toutes les autres entités vivantes. Aujourd'hui, la critique la plus vivante a largement pris ses distances vis-à-vis de l'anthropomorphisme. La question, pour ce qui nous concerne, n'est donc pas seulement celle du statut de la critique quand le sujet de la critique est en même temps l'objet de cette dernière. Elle est aussi celle de savoir comment redistribuer le plus équitablement possible l'ensemble des facultés critiques et démocratiser la capacité à critiquer.

Il faut d'autre part reconnaître que les langages de la critique et les médiations par lesquelles elle prend corps se sont notablement déplacés au cours du dernier quart du XX^e siècle. Il n'est plus certain que la philosophie soit, aujourd'hui, l'idiome privilégié d'un tel exercice. L'on assiste par contre à une véritable revanche des formes vernaculaires de la critique. Aujourd'hui, c'est l'autorité de la connaissance qui est ébranlée. Le critique est remplacé par l'expert d'un côté. De l'autre, il est contesté par l'opinion. La force de l'argument s'étirole face à la marée du sentiment et de l'affect.

S. Luste Boulbina : *De la Postcolonie* t'a largement fait connaître internationalement. Il est vrai que tu as doublement déplacé l'étude postcoloniale du monde anglophone au monde

francophone et de l'Inde à l'Afrique. J'aimerais que tu reviennes sur cet ouvrage et sur sa réception, de ton point de vue. À mon sens, il a ouvert une brèche considérable dans l'aphasie française en matière postcoloniale et a permis –après un certain temps– de débattre de questions qui, comme c'est largement le cas dans la France contemporaine, relèvent au fond plus de l'autorité (des auteurs) que de la liberté (des idées).

A. Mbembe : C'est un livre qui a été précédé par un certain nombre d'interventions (en particulier *Afriques indociles* et *La Naissance du maquis dans le Sud-Cameroun*) dans lesquelles j'examinais, sur deux registres assez opposés, la question de l'indiscipline et du devenir-sujet dans les conditions coloniale et postcoloniale.

Avec *De la postcolonie*, je voulais résolument sortir d'un certain concept de l'Afrique qui, malgré les apparences, était largement partagé et nous menait tout droit dans un cul-de-sac. C'était l'Afrique en tant que paradigme de la différence ; quelque chose qui est toujours surdéterminé par un Ailleurs, un Autre, un discours premier par rapport auquel on doit à tout prix se positionner.

Il s'agissait de tourner le dos une bonne fois pour toutes à ce concept. Je voulais en revanche renouer avec une tradition relativement méprisée de l'écriture dissonante, presque blasphématoire –l'écriture par éclairs et par la foudre. Cette tradition part du postulat selon lequel il y a une part ténébreuse de la raison et de la vérité. En fait, pour se dire et s'exprimer vraiment, et la vérité et la raison sont condamnées à embrasser la face ombreuse de la vie et, parfois, à revêtir le masque de la folie et à en emprunter le langage. Il me semblait que pour sortir de la gangue dans laquelle avait été enfermé le Continent, il fallait prendre au sérieux la question de la forme et oser la profanation. C'était la seule façon pour nous de nous rendre compte qu'au fond, de comptes, nous n'en avons à rendre qu'à nous-mêmes. Il nous fallait partir du postulat selon lequel nous sommes, comme le disait Fanon, notre propre fondement. Ceci étant, le jugement d'autrui importe peu finalement. Ce qui importe véritablement, c'est la capacité de se juger soi-même ; d'être soi-même son propre tribunal, le sujet du jugement que l'on porte sur soi.

Comme il fallait s'y attendre, à l'époque, le livre n'eut aucun écho dans le monde francophone. C'est à peine s'il fit l'objet de recensions. Aucune discipline ne s'y reconnaissait. Beaucoup d'amis étaient franchement embarrassés. En revanche, dans le monde anglo-saxon, il enflamma quelques imaginations et devint presque instantanément une sorte de classique.

S. Luste Boulbina : Sony Labou Tansi hante le dernier chapitre de *De la Postcolonie*. Intitulé « Du hors-monde », ce chapitre est consacré à la violence comme état normal des choses. Il en représente presque, au vu de la place qu'il occupe dans ton texte, le deuxième auteur.

A. Mbembe : Une œuvre ne surgit pas spontanément, comme de nulle part. Elle est comme un interminable dessin fait à coup de croquis, d'esquisses, de détours plus ou moins furtifs. Mais il n'y a pas d'œuvre sans un soubassement, une architecture, une pierre angulaire. Et encore, des interlocuteurs.

J'en ai eu plusieurs, tout dépendant de ce qui, à un moment donné, me hantait. Je n'aurais pas pu écrire *De la postcolonie* sans Sony Labou Tansi, Frantz Fanon, Yambo Ouologuem et quelques autres. Je voulais écrire un livre au sujet du XX^e siècle africain finissant. Autant le XIX^e siècle avait été le siècle des grandes révoltes d'esclaves et de l'abolition, autant, pour une très grande partie de l'humanité, le XX^e siècle fut le siècle des décolonisations, à quoi il faut ajouter le mouvement des droits civiques aux États-Unis en particulier et la lutte contre l'Apartheid en Afrique du Sud. Au crépuscule de ce siècle, je voulais savoir ce qu'il en était du projet de se mettre debout par soi-même qui avait été si central dans notre avènement à la modernité. Sony Labou Tansi s'était posé exactement la même question.

Pour le reste, je suis très attaché à *De la postcolonie*. Le livre est écrit, pour l'essentiel, en nocturne, au milieu de sons congolais, à l'écoute de cette force presque tellurique qu'est l'Afrique, et dont je m'efforce de saisir, à mon tour, le pouls, ou pour le dire autrement, la respiration. Or, cette histoire de respiration, de ce qui menace de nous étouffer et de provoquer la suffocation, je la dois justement à Sony Labou Tansi et à Frantz Fanon. Tous les deux, chacun à

sa manière, n'ont cessé de se poser la question de savoir : qu'est-ce qui nous empêche de respirer et comment faire de l'écriture un acte privilégié de respiration ? Je dirais donc que le « deuxième auteur », c'est celui-là qui permet au premier auteur de disposer de l'oxygène nécessaire pour transformer l'écriture en acte respiratoire par excellence, la respiration étant, dans ce cas, le signe d'un corps vivant.

S. Luste Boulbina : La « vulgarité » et la « concaténation », sans être tout à fait des concepts, appartient spécifiquement à ton langage. Comment commenterais-tu ton vocabulaire théorique, singulier à bien des égards, tant il contient d'images ?

A. Mbembe : Ces termes appartiennent au langage de la description. Dans *De la postcolonie*, j'utilise la notion de « vulgarité » en particulier pour décrire, par exemple, les dispositifs cérémoniaux qui sont un élément clef des modes postcoloniaux de gouvernement. C'est en effet à travers les cérémonies et toute une économie des honneurs que le pouvoir discipline ses sujets et obtient la ratification de sa domination. La corruption elle-même est administrée par le biais de la redistribution des prébendes, certes, mais aussi des honneurs et du déshonneur.

Mais la description ou la narration n'ont de sens à mes yeux que si elles permettent de dire un ou deux mots d'ordre général sur un phénomène. Ainsi, sur la base d'une analyse des faits de vulgarité, c'est-à-dire des pratiques par lesquelles la domination s'efforce de manufacturer un sens commun, l'on peut dire du pouvoir en postcolonie qu'il est mû par l'angoisse de la castration. Ce complexe de castration explique et sa nature phallique, et sa propension au meurtre et à l'assassinat, voire au massacre. Ensuite sa constitution est de type sadique-anale. Que ce soit dans l'avarice, l'incontinence ou la prodigalité, il est d'essence libidinale, et son plaisir est avant tout de nature excrémentielle. Cet amour de l'excrément, il tient absolument à le partager avec ses sujets. Pour ce faire, il revendique le statut de père et les oblige à observer ce père en position de coït. Le problème est que l'on ne sait s'il s'agit d'un coït paternel ou d'un coït de chien. Du coup, tout est ouvert à de multiples interprétations, à l'ambi-

valence, à toutes sortes d'oscillations.

On ne comprend rien à la manière dont le pouvoir est exercé si on ne tient pas compte de ces données fondamentales.

Le moment postcolonial et la cure

S. Luste Boulbina : Dans *Sortir de la grande nuit*, tu dis que « sur le versant africain de l'Atlantique, le moment proprement postcolonial s'origine dans la littérature ».

A. Mbembe : Pour moi, il y a une différence fondamentale entre ce que j'appelle "la postcolonie" et le phénomène connu sous le nom de "décolonisation". Chez nombre d'historiens et de juristes, la décolonisation renvoie au transfert du pouvoir des anciens maîtres coloniaux à leurs anciens sujets. Il s'agit pour l'essentiel d'un fait brut, d'un fait de pouvoir, sans contenu esthétique ni horizon philosophique réel. D'autre part, dans le paradigme dit "décolonial", l'accent est souvent mis sur le rapport externe, de soi à un Autre; d'un (ancien) sujet face à son (ancien) maître. L'approche dite décoloniale insiste sur l'emprise que l'Autre exerce sur moi et sur les moyens de me libérer de cette emprise. Elle part du postulat selon lequel l'Autre est mon interminable différend.

Dans mon entendement, le terme «postcolonie» sous-entend une toute autre sorte de litige. La postcolonie m'intéresse en particulier parce qu'elle pose en termes nouveaux la question de l'auto-responsabilité. C'est le moment au cours duquel s'effectue enfin le face à face non plus seulement avec un Autre qui me serait entièrement étranger, mais avec soi. Je suis mon Autre. L'Autre est mon semblable. Cette présence de l'Autre en moi et la mienne en lui, cette quasi-impossibilité d'une séparation entre l'Autre et moi décrivent bien mieux, à mon avis, l'extraordinaire complexité de notre histoire et de notre condition dans le monde.

Or, une très grande partie de la pensée moderne d'origine africaine est préoccupée par la thématique de la différence, de l'identité, voire de la séparation. Moi, c'est la thématique du semblable, de l'enchevêtrement et de la circulation qui

m'intéresse. Pour le reste, on ne peut être libre dans la relation avec l'Autre que si l'on est libre dans la relation avec soi. L'instance du jugement et le sujet du jugement, c'est moi, à l'épreuve de moi-même. Cette confrontation avec soi-même d'abord, du moins dans le monde d'expression française, c'est à la fin des années soixante qu'elle se dessine. Et elle est portée, de manière privilégiée, par le texte littéraire. En s'attaquant sans détours à la figure du Père (et donc du potentat), la littérature vient se poser en rupture avec les ratiocinations de l'ethnophilosophie et de la théologie et les illusions de l'économie politique.

S. Luste Boulbina : On peut penser que tu as depuis longtemps souhaité réunir des dimensions souvent disjointes – dans les études – de la décolonisation: réelle, symbolique, imaginaire. Il y a comme deux parties ou comme deux mains dans ton travail : l'une portant sur les aspects politiques les plus massifs : la politique du ventre, le gouvernement privé; l'autre sur la subjectivation indissociable des phénomènes appréhendés par l'histoire ou la science politique. De ce point de vue, la cure apparaît, dans tes textes, comme la catégorie cruciale de la décolonisation.

A. Mbembe : J'évoque la cure dans le contexte d'une analyse de la forme-pouvoir. De manière générale, l'on peut dire du pouvoir qu'il est le nœud de toutes sortes d'ambivalences, de toutes sortes d'équivoques, certes. La tendance de tout pouvoir, surtout lorsqu'il tend à échapper à tout contrôle, est aussi de se structurer sur un mode délirant. Ce fut le cas des régimes coloniaux. Mais c'est aussi le cas de ce qui vient après la colonie. On le voit bien si l'on étudie de près les mythes qui l'excusent ou le justifient.

Je crois que laissé à lui-même, tout pouvoir tend finalement à se construire une cohérence de nature chimérique, avec ses fixations, ses paysages archaïques, son poids d'arbitraire et ses formes pathologiques. Les histoires individuelles, qu'elles soient des histoires de traumatismes ou des histoires de jouissance, doivent être comprises dans ce contexte.

Les métaphysiques africaines antiques, du moins telles qu'elles nous sont rapportées par l'anthropologie et l'historiographie récente, sont claires sur ce point. La maladie trouve un mode privilégié d'expression dans le pouvoir

qui, dès lors, ne se manifeste plus que sur le mode d'un lien radicalement négatif. Tout le problème du social, ou encore de la communauté, c'est de civiliser le pouvoir, c'est-à-dire de n'en faire point simplement l'outil du meurtre et de l'assassinat, mais également d'une thérapeutique. Quand je parle de la cure, c'est non seulement ce versant précaire et périlleux du pouvoir que j'ai à l'esprit. C'est aussi le sujet endommagé au cours de cette épreuve. La politique de la cure consiste, dans ce contexte, en la création de relations vitales entre les humains entre eux, puis entre eux et leur environnement, de telle sorte que puisse émerger l'idée d'un commun capable de résister aux forces d'atrophie.

S. Luste Boulbina : Dans le même temps, la cure s'effectue, à te lire, de façon toujours incidente et indirecte, par la littérature par exemple. Dans tes textes, la cure semble plus thématifiée qu'à proprement parler théorisée. Cela n'est-il pas paradoxal ?

A. Mbembe : Disons qu'une certaine tradition littéraire rend compte, mieux que tous les autres langages, de cette épreuve qu'est la contradiction intérieure et l'expérience de l'ambivalence, l'épreuve de soi. Elle sait camper le différend. Elle ne refoule pas l'angoisse. Elle la ritualise. Elle parle de ce que l'on voudrait bien oublier, mais que l'on ne parvient guère à clore ; de ce dont on veut à tout prix se souvenir, mais que l'on peine à garder. Elle met à nu ce labeur par essence inachevé, toujours ouvert, de confrontation avec soi. Ceci dit, je ne suis pas en train d'affirmer que la cure est une affaire purement littéraire. Bien au contraire, il s'agit d'une pratique politique dans le sens plein du terme. Elle est en même temps inséparable d'un engagement esthétique.

S. Luste Boulbina : Dans une archéologie décoloniale, les décolonisés auraient la colonie pour scène primitive. J'ai dit, pour ma part, de la colonie qu'elle fonctionnait au secret, sur le mode du secret de famille. Tu fais toi-même de la scène et du secret des pièces fondamentales de ce que j'appellerai le « scénario postcolonial » pour parler de la rémanence qui n'est ni mémoire, ni oubli.

A. Mbembe : On tend de nos jours à sous-estimer le désir d'oubli, qui est pourtant une faculté fondamentale de la vie humaine. L'injonction de mémoire a pour conséquence la répression de l'oubli. Or, il n'est pas possible de tout garder en mémoire. De même, il est impossible de tout oublier. Il se pourrait qu'en priorité, l'on tende à ne garder en mémoire que des désirs, des souhaits et des fantasmes. On évacue ce qui, de fait, a eu lieu. La plupart du temps, l'on vit avec des souvenirs généralement tronqués. Ils sont faits de bouts d'événements, de fragments de choses aux provenances multiples. Il y a en fait très peu de cohérence dans nos vies et dans nos mémoires. On vit la plupart du temps au milieu de multiples champs de ruines.

Telle est la scène, c'est-à-dire le lieu d'apparition de toutes sortes de doubles, de choses que l'on a mal enterrées, que l'on ne veut ni voir, ni entendre, et d'événements dont on ne veut point faire mémoire, mais qui ne cessent de nous hanter. La scène n'est ni un espace de transfiguration, ni de sublimation. Elle est plutôt un dépotoir. Dans une large mesure, le secret, c'est ce que l'on trouve au dépotoir. Et du dépotoir se dégagent généralement une fumée, de temps à autre une voix, une parole brisée, et souvent un nuage nauséabond.

S. Luste Boulbina : Avec le secret, il s'agit moins de connaissance perdue que de parole absente, productrice de fantômes et d'éternel retour.

A. Mbembe : Le secret a sans doute aussi quelque chose à voir avec l'immonde. Voilà justement pourquoi c'est au dépotoir qu'il faut souvent aller le chercher. On dirait que tout secret a quelque chose d'ordurier. Puis il y a ce rapport tout à fait maudit entre le secret et la connaissance d'une part ; et le secret et le sacré d'autre part. Tout secret participe d'une connaissance ou d'une information en rétention, accessible seulement à quelques privilégiés. La parole n'est pas absente. Elle existe. Elle est proférée. Mais elle ne circule que dans un cercle restreint. Sortie de ce cercle des dépositaires, elle est de nature à susciter le scandale.

Le destin du secret, cependant, est de faire un jour l'objet de dévoilement. Il est de la nature du secret d'être, un jour, trahi. Ce futur de trahison, voilà sa face hideuse. Quant au sacré, son pouvoir, c'est dans cette parenté avec l'ordure et

l'immonde qu'il faut le chercher. Si le sacré renvoie à l'idée d'un dieu qui serait un dieu-ordure, un dieu-cochon, le secret renvoie, quant à lui, à l'érotisme anal.

La critique de la raison raciale

S. Luste Boulbina : La critique de la raison est philosophiquement classique, mais elle a été abondamment revisitée au XX^e siècle, notamment avec la parution, en 1999, de *A Critique of Postcolonial Reason* de Gayatri Chakravorty Spivak. Ce qui est inédit, c'est d'associer – comme par antiphrase – l'idée de raison au terme « Nègre ». « Tu ne peux être détruit que si tu crois à tout ce que le monde des Blancs nomme Nègre. » écrit James Baldwin à son neveu à l'occasion du centenaire de l'Émancipation. Pourquoi avoir écrit une *Critique de la raison nègre* ?

A. Mbembe : J'ai écrit ce livre justement pour que personne ne puisse croire, après l'avoir lu, à tout ce que le monde des Blancs, mais aussi des Nègres eux-mêmes, nomme le Nègre, ce nom que l'on donne à ce que l'on ne connaît point et que l'on ne veut point connaître. Historiquement, le Nègre est un dialecte de la langue hystérique et délirante, et donc du racisme. Or – on ne l'a pas suffisamment répété – le racisme se rapporte toujours à un reproche que l'on a toutes les raisons de se faire à soi-même, mais que l'on s'interdit de se faire, et qui fait retour sur la scène du défoulement sur le mode d'une accusation à l'encontre de quelqu'un d'autre que l'on repousse, accable et brutalise, quelqu'autre objet que l'on déforme et mutile, un substitut, peu importe lequel. Il y a en effet chez le raciste quelque chose de « l'homme aux rats » dont parle Freud ; cet homme qui regarde dans le miroir ses organes génitaux en pensant à ce que son père mort pourrait bien en dire s'il était encore en vie ou s'il réapparaissait soudain sous les traits d'un fantôme.

Le discours raciste est comparable à celui d'un patient qui, sorti précipitamment d'un profond sommeil, se retrouve sur le même lit qu'un cadavre puant, le sien, qu'il prend cependant pour celui d'un autre. Le raciste est à l'affût de la mort de celui qui ne signifie rien pour lui ; qui n'est pas son parent ; avec lequel il pense qu'il ne partage rien. Je voulais comprendre les ressorts de

cette sorte de production morbide et sa parenté avec le capitalisme, le complexe de mort qui se loge au cœur de la dynamique du capitalisme, et dont le nom Nègre est comme la crypte vivante.

S. Luste Boulbina : Dans «l’Afrique décolonisée», l’itinérance est devenue fondamentale. Tu dis ainsi que sont apparus des *entrelacs* de cités *intra-muros* et *extra-muros*, créant d’intimes distances, des réseaux de circulation transnationaux. Comment vois-tu les choses du sud de l’Afrique ?

A. Mbembe : L’Afrique est en genèse. Elle se construira sur la base de sa matière indocile. Quelque chose d’absolument neuf sortira de l’Afrique. En préparer l’avènement, telle est la tâche de la critique.

S. Luste Boulbina : Tu ne parles généralement de l’Afrique du Nord qu’à travers les rapports de Tocqueville sur l’Algérie. Y a-t-il du « hors Afrique » dans le « hors-monde » ou du « hors nègre » en Afrique ?

A. Mbembe : J’évoque Tocqueville non pas pour dire quoi que ce soit sur l’Afrique du Nord, mais pour mettre en relief les contradictions inhérentes à une certaine tradition du libéralisme européen. Dans le cas de Tocqueville, le théoricien de la démocratie est le même que l’apologiste du colonialisme et le défenseur d’une forme de la guerre de conquête qui frise, à s’y méprendre, la guerre d’extermination. Pour le reste, l’Atlantique aura été jusqu’à présent le centre de gravité de mes recherches. Dans *Afropolitanisme* (à paraître), je m’intéresse à d’autres configurations historiques, à une toute autre géographie, à d’autres parcours et trajets qui, de fait, enjambent le Sahara. Je dessine une autre Afrique qui serait son propre centre, sa force propre, et qui se construirait sur la base de ses paradoxes, à partir de faisceaux qui la relieraient à de multiples ailleurs (l’Inde, la Chine, les mondes arabo-musulmans, les îles). C’est une Afrique sans « dehors » ni « dedans » ; sans « intérieur » ni « extérieur », mais résolument mobile, travaillée par les forces de la circulation. Cette Afrique est faite de spatialités enchevêtrées, de nœuds et de réseaux multiples. Elle est en mouvement.

S. Luste Boulbina : Ton intérêt pour Fanon est ancien et crucial. Tu as ainsi donné pour titre d'un de tes livres une expression fanonienne : « Sortir de la grande nuit ». Fanon est un passeur, c'est un migrant. Il est transfrontalier en ce qu'il se situe au contact de la maladie mentale, de la pathologie, de la souffrance psychique. Il est à la fois martiniquais et algérien. Que représente Fanon dans ton esprit et dans ton travail ?

A. Mbembe : J'ai un faible pour les figures « maudites » – toutes sortes de gens qui ont lutté ; qui ont pris d'énormes risques y compris avec leur propre vie ; qui ne se sont pas laissés faire ; qui ont cru qu'il y avait autre chose à faire que de se courber devant l'ordre existant. Ces gens, on pourrait les appeler des maîtres de la décision. Ils étaient conscients de la possibilité de régression inscrite au cœur de la vie historique. Ils savaient que la vie était faite d'indétermination, d'aléas, de toutes sortes d'ambivalences et d'une énorme part d'imprévu.

Tout cela ne devait cependant jamais servir de prétexte à la paralysie et à la passivité, et encore moins à la complicité. Au contraire, tout cela constituait une raison supplémentaire pour, chaque fois décider, c'est-à-dire *trancher*. Décider, et donc trancher, voulait dire interrompre le cours régressif de la vie. L'histoire pour eux était un tribunal permanent devant lequel l'on faisait comparaître sa propre vie en tant que celle-ci était faite de relations souvent incapacitantes. Dans la plupart des cas, ces gens ont souvent fini par être vaincus. Parfois transformés en boucs émissaires d'une époque, on a vite fait de les stigmatiser et de les oublier. Mais loin de disparaître, leur ombre continue de planer sur notre temps, longtemps après leur apparente défaite.

Je ne m'en suis rendu compte que bien plus tard, une partie de mon travail aura consisté à faire mémoire de ces figures ; à contribuer à leur accorder une sépulture digne de ce nom, pour que précisément leur double, libéré des pesanteurs de la matière, puisse animer de nouveau les forces de vie. Tel aura été mon rapport à Frantz Fanon, Martiniquais, Algérien, Français, Africain, tout cela à la fois, et davantage encore. La grande proclamation de Fanon tient en quelques mots : « Ça suffit ». Peu importe le jugement que d'autres portent sur lui et sur sa réflexion. L'essentiel est que, hier comme aujourd'hui et sans doute demain, la voix de Fanon continue de sonner, à la manière de l'Angélus.

S. Luste Boulbina : Quand l'as-tu découvert et qu'as-tu lu en premier : *Peau noire, masques blancs* ou *Les Damnés de la terre* ?

A. Mbembe : En 1980. Mais c'est aux États-Unis, au début des années quatre-vingt-dix, que je me suis vraiment mis à le lire et à l'étudier. Ce projet s'est poursuivi en Afrique du Sud.

J'ai essayé de travailler à partir d'un certain nombre de ses intuitions fondamentales. J'ai essayé de voir quelles pouvaient en être les implications au regard de notre présence, de notre agir et de notre devenir dans le monde. L'une de ces intuitions – la principale en vérité – a trait à ce qu'il dit au sujet de qui nous sommes, ou, mieux, de qui nous sommes appelés à devenir. Fanon dit que nous sommes appelés à devenir notre propre œuvre. Nous devons trouver en nous-mêmes le modèle de notre faire, en dehors de toute contrainte héritée du passé ou des origines, ou encore de toute loi imposée par un autre vouloir. En l'occurrence, je m'efforce de tirer les implications de ce refus de sécession par rapport au reste de l'humanité. C'est ce qui me fait dire que l'Afrique fait en effet partie du grand livre de l'humanité ; et que pour dire quoi que ce soit à son sujet, il faut partir de l'idée qu'elle est semblable au soleil dans sa course vers l'horizon.

S. Luste Boulbina : Le courant historique de la Négritude peut être appréhendé, schématiquement, comme une déclaration d'indépendance, dans sa version américaine (Césaire) ou africaine (Senghor). Quel est ton point de vue sur la Négritude ?

A. Mbembe : De nombreux travaux récents (de Donna Jones, Souleymane Bachir Diagne, ou Gary Wilder) imposent une réévaluation de ce mouvement et de ses plus importantes figures. J'estime néanmoins que la Négritude fut un combat défensif, sans doute nécessaire, mais primaire. C'est qu'elle comprend à faux le problème fondamental que pose le racisme.

Le racisme invente le Nègre et dit aux Nègres : « Vous n'êtes pas des hommes comme nous ». La réponse de la Négritude est la suivante : « Oui, nous ne sommes pas comme vous. Regardez combien est belle la différence ». La

Négritude ne comprend pas que ce contre quoi elle se défend se procure régulièrement une entrée dans ce par quoi elle s'en défend. Il faut aller au-delà de l'apologie de la différence. Il faut s'attaquer à la seule question qui vaille vraiment, celle du semblable et de l'en-commun.

S. Luste Boulbina : Chez Césaire, il s'agit d'une critique du colonialisme et de la raison politique ; chez Senghor, d'une critique de la raison spéculative. Son éloge poétique –concomitant– de l'ancestralité est éloquent : « L'Ancêtre à la peau d'orange sillonnée d'éclairs et de foudre/Mon animal gardien, il me faut le cacher/ Que je ne rompe le barrage des scandales. » Quel est ton rapport à Senghor ?

A. Mbembe : J'aime beaucoup sa poésie, sa beauté formelle. Mais je ne comprends ni ne partage ses obsessions –les origines et l'ancestralité ; la question du sang et la lecture biologisante et tout à fait raciste des cultures; la fixation sur l'Europe, la servilité et l'obséquiosité à l'égard de la France et de tout ce qui est français. Je suis sans doute méchant, mais je crois que le drame de Senghor, c'est de n'avoir pas pu obtenir pour le Sénégal le statut que Césaire avait obtenu pour la Martinique. Ce complexe du mouton et de son berger, je le juge franchement insupportable.

S. Luste Boulbina : Plus généralement, quels sont les penseurs africains auxquels tu te sens le plus redevable et pourquoi ?

A. Mbembe : Du pays où je suis né, les témoins qui m'auront le plus frappé, ce sont Jean-Marc Ela et Fabien Eboussi Boulaga. Ce n'est pas seulement leur intelligence qui m'aura parlé. C'est aussi la sorte de vie qu'ils auront menée.

Les zones à haut risque de l'art

S. Luste Boulbina : L'Université Paris 8 Saint-Denis t'a décerné récemment le titre de docteur *honoris causa* ainsi qu'à Archie Shepp. Alors qu'on l'interrogeait sur le free jazz, en 1976, Archie Shepp répondit que c'était une terminologie d'entrepreneur car le

mot jazz signifiant improvisation, le jazz lui-même ne pouvait être que *free*. Et il ajouta : « Je connais le sens de ma musique ». Quel sens cela a-t-il pour toi ?

A. Mbembe : Il y a des noms qui ne renvoient guère à la chose ; qui passent à côté de celle-ci ou par-dessus elle. Ils jouent une fonction de défiguration et de travestissement. C'est la raison pour laquelle la chose, la vraie, tend à résister aussi bien au nom qu'à toute traduction. Non pas parce qu'elle est revêtue d'un masque, mais parce que sa force de prolifération et de dissémination est telle que tout nom devient tout à coup superflu. C'est le cas du jazz. Mais je dirais également que c'est le cas de l'Afrique et du Nègre.

S. Luste Boulbina : Tu vis, et tu penses entre l'Afrique du Sud et les États-Unis, qui sont tes deux résidences professionnelles. Quel lien as-tu aujourd'hui avec le Cameroun qui t'a vu naître et la France qui t'a intellectuellement formé ?

A. Mbembe : Le Cameroun et la France sont deux idées auxquelles je ne renoncerais pour rien. Mais on ne gagne rien à vouloir reculer devant la vie.

S. Luste Boulbina : Tu as, à maintes reprises, marqué ton intérêt pour l'art, comme l'attestent en particulier tes réflexions sur la musique. Quel est ton rapport à l'art et particulièrement à l'art contemporain ?

A. Mbembe : Peut-être y a-t-il quelque chose que l'on pourrait appeler un *propre de l'art* ? Je voudrais y croire. En quoi consiste-t-il ? Cette question doit demeurer ouverte, sans réponse finale.

Il se pourrait, d'autre part, qu'il existe un réel sans image et des images sans un réel. Cela aussi, il faudrait le garder avec nous.

Une partie de la magie de l'art vient de sa puissance de dématérialisation. L'autre – en tout cas en Afrique – vient de sa capacité à habiter le sensible justement dans le but de le transformer en idée et en événement. Ces deux logiques, il faudrait également les garder avec nous.

Plus fondamentalement, il faudrait conserver à l'art son statut de zone à hauts

risques. On peut toujours essayer, mais l'infini ne peut être capturé ni dans une forme, ni dans le fini. Il nous faut donc garder cette idée d'un infini qui excède toute forme même si, de temps à autre, il transite par la forme, c'est-à-dire par le fini. J'aime l'idée toute africaine d'un art contemporain entendu comme tentative de capture des forces de l'infini ; de mise en forme sensible de l'infini ; mais une mise en forme qui consiste sans cesse à faire, à défaire et à refaire.

S. Luste Boulbina : L'art contemporain africain s'est émancipé de ses explorateurs occidentaux qui, à la suite des anthropologues coloniaux, ont cherché à découvrir l'« originalité » africaine.

A. Mbembe : En réalité, ils cherchaient moins *l'originalité* que *la différence*. Ils ont fini par enfermer la création africaine dans la nasse des catégories arbitraires coloniales. Dans cette nasse, il n'y a ni auteurs, ni concepts ; il n'y a que des ethnies et leurs objets. Il suffit de placer des objets domestiques tout à fait triviaux ou des objets rituels dans un musée ou une galerie pour qu'ils soient transformés en objets d'art.

Pourquoi tout cela ? Eh bien parce que –et je caricature à peine– à partir de Duchamp, il n'y a plus d'œuvre en tant que telle en Occident. Duchamp signe la mort de l'œuvre d'art dans le sens traditionnel du terme. Il n'y a plus d'image à isoler ou à capturer. À la limite, il n'y a plus rien à interpréter. Il n'y a plus que des sélections à opérer. Ceci est très différent des conceptions antérieures, qu'elles soient platoniciennes ou hégéliennes. Elles reposaient –on le sait – sur une certaine réalité des œuvres soit comme puissance de dématérialisation ou comme forme sensible de l'idée. Après Duchamp, l'acte de mise en forme, d'animation, passe au second plan désormais. Ce n'est qu'ainsi que l'on peut comprendre la construction vitaliste des objets africains –des fétiches – au milieu du XX^e siècle.

S. Luste Boulbina : Aujourd'hui cependant, parce que –mais pas seulement– le marché de l'art est globalisé, les phénomènes d'hégémonie n'ont pas disparu : les marchands, les collectionneurs, les critiques sont –majoritairement– étrangers. Quelle réflexion cette situation t'inspire-t-elle ?

A. Mbembe : La quête hégémonique n'a en effet pas disparu, mais une autre géographie culturelle du monde est en train de se mettre en place. Qu'on le veuille ou non, l'Europe n'est plus le centre de gravité du monde. Il n'existe plus de scène artistique périphérique. Pour accompagner la naissance de cette nouvelle histoire mondiale – mais décentrée – des arts, l'Afrique a besoin de s'écrire elle-même. Afin d'y parvenir, elle doit nécessairement rompre avec le paradigme ethnologique qui l'aura enfermée depuis plus d'un siècle dans le corset du primitivisme ou du néo-primitivisme, que ce dernier soit manifeste ou latent.

Mais la répudiation du primitivisme n'aura de sens que si elle nous permet de mieux lire notre archive, dans toute sa profondeur et sa complexité, à partir du postulat selon lequel elle n'est guère séparée des archives du monde en général. Elle fait partie du grand livre de l'humanité.

Pour cela, il nous faudra partir d'une idée simple, celle de la *circulation des mondes*. Sans cette idée de la circulation, il ne nous sera pas possible de faire de l'Afrique elle-même une catégorie géo-esthétique. Les arts africains contemporains, d'autre part, devront de nécessité être conçus comme diasporiques, en mouvement. Si l'art est fait d'objets, les objets africains sont avant tout des objets en mouvement, sortis tout droit d'un imaginaire en flux. D'ailleurs, sur le plan historique, il n'y a d'Afrique que dans le dédoublement, l'investissement d'un Ailleurs qui, ici et là, peut prendre des formes enchevêtrées, voire déterritorialisées. S'agissant de la modernité elle-même, elle est impensable sans cet enchevêtrement spatial, sans son double. Ce double, c'est le signe africain. C'est la raison théorique du terme *afropolitanisme*.

S. Luste Boulbina : Certaines revues ont joué un rôle décisif dans la promotion et la critique de l'art contemporain africain et africain-américain. Je pense à *Black Renaissance Noire* dirigée par Quincy Troupe, à *Third Text Africa*, dirigée par un collectif ou à *Afrikadaa*, dont la directrice de publication est la vidéaste Pascale Obolo. De nouveaux curateurs sont apparus : Simon Njami ou Okwui Enwezor pour n'en nommer que deux. À ton avis, quels en sont les effets ?

A. Mbembe : La question identitaire a, de mon point de vue, été réglée du moins sur le plan théorique. Certes, les querelles se poursuivent. Mais aucune voix sérieuse ne nie aujourd'hui le fait que nous sommes faits de différentes généalogies les unes imbriquées dans les autres ; ou qu'il n'y a d'origine que dans la rencontre et dans la relation ; ou encore que l'Afrique est avant tout le corps d'une vaste diaspora et donc un corps en circulation.

Sur la base de ces prémisses, une riche relecture des modernités africaines a été accomplie aussi bien par les historiens que par les critiques d'art les plus novateurs (Salah Hassan, Olu Oguibe, Chika Okeke-Agulu, Sylvester Ogbachie et d'autres). Les catégories de tradition ou d'authenticité généralement de mise dans les interprétations ethnologiques des arts africains n'ont plus le même poids qu'auparavant. Le temps est donc venu de passer à autre chose et c'est ce à quoi nous auront aidés les revues que tu cites, ainsi que de nombreux curateurs à la tête desquels il faut bien placer Okwui Enwezor et Simon Njami. Mais que veut dire « passer à autre chose » ? À mon avis, le temps est venu de s'attaquer aux mondes africains d'images, à leurs qualités formelles, et bien entendu à leurs effets. De nombreuses pistes ont été suggérées à cet effet par la critique récente. Par exemple, beaucoup font désormais valoir que l'une des caractéristiques de ces images est qu'elles sont capables de se substantiver au sein de plusieurs régimes épistémiques, simultanément. L'historien d'art John Peffer en particulier estime que les objets d'art africains, hier comme aujourd'hui, sont avant tout des *objets en mouvement*, ou encore des objets d'articulation entre différentes histoires et zones culturelles. Mais le plus novateur est sans doute de les considérer comme étant eux-mêmes une constellation de diasporas – des *diasporas d'objets*. Or il n'y a pas de diaspora sans, au départ, une manière de voyage, de dispersion et de diffraction.

Plus fondamentalement, je crois qu'il est urgent de considérer la création africaine contemporaine comme une forme de pensée. Cette pensée a ses styles et il nous faut les identifier et les étudier formellement, comme le fait Koffi Agawu de la musique africaine. C'est une pensée qui s'efforce à sa manière d'avoir prise sur ce qui est en train d'arriver ici et maintenant, pas seulement en Afrique, mais sur cette planète. Si l'art moderne s'ouvre sur une

crise de l'idée d'image, il est possible que cette crise soit en passe d'être résolue par la création afro-diasporique contemporaine. La création afro-diasporique est le véhicule qui nous permettra de sortir de la crise de l'idée d'image ouverte par l'art moderne. Telle est l'hypothèse qu'il nous faut creuser désormais. Si nous y parvenons, alors il y a de fortes chances que l'art du XXI^e siècle soit « africain ». Car ce qui définit l'art africain contemporain, c'est justement sa « planétarité ».

S. Luste Boulbina : Tu as milité dans ta jeunesse, tu as suivi une formation académique classique, tu enseignes dans des pays éloignés. Finalement, comment envisages-tu ton existence intellectuelle et qu'est-ce qui, au fond, te motive ?

A. Mbembe : Elles sont incontournables, mais ce ne sont pas les questions de méthode qui me motivent le plus.

Bien qu'il soit impossible de vider l'existence de toute trace d'illusion, je voudrais vivre ma vie sans illusion aucune, notamment en ce qui a trait au présent et au devenir de l'Afrique et à mon époque dans ce monde qui nous est commun, et qui est soumis à un épuisant procès de rebalkanisation.

Mais vivre mon âge sans illusion, c'est aussi l'embrasser sans réserve. Cet engagement sans réserve, je voudrais le réserver en priorité à l'Afrique, en raison de –et en mémoire de– ce que ce grand corps diasporique aura représenté dans l'histoire de notre commune humanité ; mais aussi en anticipation de ce qu'il représente pour le futur de la planète.