



Écrire les dictatures: l'exemple de deux romans africains

Maria Celeste Biorda¹

Nombreux sont les pays africains à avoir connu des régimes autoritaires des années durant après les indépendances (1960-1990). Même s'il existe d'importantes différences dans chaque type de régime, la plupart d'entre eux sont marqués par un déficit de légitimité, une tendance à l'autoritarisme et la domination des militaires (Gazibo, 2010, p. 63-88), ce qui a conduit à parler couramment des *dictatures africaines*. Dès les débuts des années '70 vont proliférer dans les maisons d'édition parisiennes des romans de dictateur. En 1979, le roman du congolais Sony Labou Tansi, *La vie et demie*², marque les esprits en venant secouer le lecteur avec une peinture crue de la violence charnelle subie par un peuple opprimé par une succession de régimes totalitaires. Presque vingt ans plus tard, en 1998, l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, s'attaque au grand dictateur de la République du Golfe ainsi qu'à ses homologues des pays voisins d'une manière aussi crue que le faisait l'écrivain congolais. Nous explorerons ici l'usage d'"îlots référentiels" (Searle, 1982, p. 116-118) dans deux textes qui se présentent comme fabuleux, puis nous analyserons leur performativité.

La question de la référence

La question de la référence des récits des fictions demeure au cœur du débat dans le champ littéraire, philosophique et linguistique. Quel est le statut de l'énoncé de fiction : hypothèse, mensonge,

1 Facultad de Humanidades Artes y Ciencias Sociales, UADER. biorda.maria-celeste@fhaycs.uader.edu.ar

2 Toutes les références à ce texte seront indiquées SLT : page. La pagination correspond à l'édition figurant en bibliographie. Pour l'ouvrage de Kourouma, nous emploierons AK : page.

feintise ? Réfère-t-il au réel ou à des “mondes possibles” (Pavel, 1986, p. 68) ?

Dans *Fiction et diction*, cherchant à définir la littérarité d'un texte, Genette (1991) défend l'impossible référence au réel de l'œuvre littéraire. Le texte de fiction est autonome, la langue y intervient pour faire de l'art et non pas pour référer, ce qui rend le récit fictionnel “intransitif”. Searle, lui, approuve l'existence d' “îlots référentiels”. Dans *Sens et expression* (1982), il suggère de concevoir les règles qui mettent en relation le langage et la réalité comme des règles verticales ; or, ce qui rendrait possible la fiction serait “un ensemble de conventions extra-linguistiques, non sémantiques, qui rompent la connexion établie par les règles évoquées plus haut” (p.109), il propose alors de concevoir celles-ci comme des conventions “horizontales”. Il admet toutefois que cette horizontalité soit interrompue et que le texte de fiction puisse référer au monde : “toutes les références qui sont faites dans une œuvre de fiction ne sont pas des actes feints de référence ; certaines sont des références réelles” (p. 116).

Or, même si pour Genette (1991) “le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle” ; si “chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité [...] se transforme en élément de fiction”, il n'empêche qu'il accorde à ces emprunts une valeur véridique (p. 37). Selon Genette, c'est bien du réel que l'écrivain emprunte dans un premier temps lorsqu'il fabrique son texte. Or, dans un deuxième temps, le statut de l'énoncé se métamorphose et acquiert son autonomie. Ainsi, “le tout y est plus fictif que chacune de ses parties” (p. 60). Cependant, ce qui compte n'est pas le caractère vrai ou faux des énoncés de fiction mais le fait que le lecteur puisse les lire en étant libéré de cette question. Liberté qu'il acquiert lorsqu'il reconnaît l'intention de fictionnalité.

“Un texte de fiction se signale comme tel par des marques *para-textuelles* qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise” (Genette, 1991, p. 89), ce qui fait que, une fois le pacte fictionnel reconnu, le lecteur n'est pas supposé y chercher des vérités, sauf si le récit prétend désigner une réalité.

Les deux ouvrages qui nous intéressent affichent clairement une intention fictionnelle du moment qu'ils choisissent comme décors des pays imaginaires. Or, en explorant les seuils nous sommes bou-

leversés par l'ambiguïté du projet littéraire. Parfois, nous sommes même curieux de confronter les événements racontés avec des événements ayant eu lieu, car nous éprouvons le sentiment d'être pris à témoin d'une certaine vérité, non pas comme étant celle d'un "monde possible" mais comme celle d'un réel auquel on aimerait mieux ne pas y croire. Or, ce réel est celui vécu par des centaines de personnes subissant, ayant subi, ou prochaines à subir des dictatures.

Ainsi, nous lisons par exemple dans la quatrième de couverture de *La vie et demie* :

Chaidana et les siens sont le jouet d'une violence sans fin : le Guide Providentiel fait régner sur le peuple de la Katamalanasia sa dictature absurde et sanglante. Dans ce maudit pays, les vivants ont à peine le droit de vivre et les morts refusent de mourir. Les guerres, les croyances et les amours se succèdent, *déroulant la fable visionnaire d'un monde bien réel.* (SLT: quatrième de couverture) (Je souligne.)

Le lecteur est amené dans un pays imaginaire, invité à suivre le fil d'une "fable", mais celle-ci le conduit à "un monde bien réel". Dès lors, la deuxième phrase du texte prend une toute autre dimension et le "ce" de "ce maudit pays" est lu comme embrayeur plutôt que comme anaphorique de la Katamalanasia, incitant le lecteur à chercher dans le monde réel où peut-il bien se trouver "ce maudit pays". Connaissant la nationalité de l'auteur, le lecteur sera tenté d'établir des correspondances entre la Katamalanasia et le Congo, qui vient de sombrer dans la violence en 1977 lorsque le président Marien Ngouabi s'est fait assassiner. Géographiquement, on peut dire que les deux pays se ressemblent : leur capitale se trouve au bord d'un grand fleuve, et deux types de régions couvrent le pays : la forêt et la savane. La présence des pygmées dans la forêt, avec leur langue et leur culture, constitue aussi un point commun. Cependant, malgré les correspondances indéniables entre le pays imaginaire et le réel, l'auteur semble éviter la référence au Congo, tout comme il évite de spécifier un cadre temporel. Il circonscrit toutefois l'action au continent africain (SLT : 164).

Pour Heiniger (2018) le choix du récit fabuleux permettrait au texte "d'exercer sa fonction didactique", dans la mesure où l'auteur invente un pays qui lui permet de rendre compte d'un "système (...)

qui détermine les relations humaines dans un territoire circonscrit”, puis de montrer que ces mêmes “principes” régissent aussi “un système dont l'échelle est mondiale” (p. 196). Ce qui veut dire qu'une fois que l'auteur a repéré le fonctionnement des rouages de cette perverse mécanique, il nous le livre. Se pose alors la question pragmatique que nous traiterons plus tard.

Quelque chose de semblable est à remarquer dans la quatrième de couverture d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, de Kourouma :

Dans un pays africain imaginaire, le vénérable président-dictateur Koyaga écoute, durant six veillées, les louanges chantées en son honneur. Repu de compliments, il ne soupçonne pas l'ambiguïté et les féroces critiques que ces flatteries dissimulent... En s'inspirant de la tradition des contes africains, Ahmadou Kourouma dresse (...) une flamboyante satire des dictatures africaines. (AK: Quatrième de couverture)

Le texte s'ouvre sur « Dans un pays africain imaginaire » et se referme sur « une flamboyante satire des dictatures africaines », passant du déterminant indéfini “un” au déterminant défini “les” (dans la contraction de + les). La valeur de “un” serait dans ce cas d'introduire un référent méconnu de l'allocutaire, de sorte que le lecteur ne cherchera pas un référent connu à ce “pays” mais essaiera de se faire une idée de celui-ci – d'autant plus que le syntagme est modifié par l'adjectif “imaginaire”. Or, cette idée de pays doit quand même se circonscrire à un espace, pour le coup, lui, référentiel : l'Afrique. Référence qui revient à la fin du paragraphe de manière plus spécifique de par l'emploi du déterminant défini, de sorte que le lecteur identifie le syntagme “les dictatures africaines” comme étant celles qu'il connaît par les discours médiatiques. Dans ce roman, tous les lieux africains évoqués portent des noms imaginaires, mais l'histoire de chaque pays est narrée avec une telle précision que le lecteur peut réaliser l'opération de référence. Kourouma, dans un entretien (Toulabor, 1999), explique d'ailleurs que son intention était de garder les vrais noms des lieux et des personnages, mais que son éditeur le lui a déconseillé. Dans ce même entretien, il révèle toutes les correspondances et réclame, non sans une pointe d'ironie, être un “Diseur de vérité” et non pas un écrivain engagé.

Ces deux auteurs donc, sans vouloir faire une satire d'un pays ou d'un régime dictatorial spécifique, pointent du doigt les dictatures africaines de manière directe, qui servent à la fois de source d'où puiser de la matière pour la fiction, mais aussi d'objet de dénonciation. Toutefois, la satire, grâce au choix de la fiction, peut s'étendre à des pays ayant connu le même sort – colonisation, indépendance, instabilité politique, dictature – et acquérir ainsi une portée plus vaste.

Une écriture performative

En 1993, dans *Contexte de l'œuvre littéraire*, Dominique Maingueneau introduit la notion de “Scène” pour aborder l'énonciation de l'œuvre littéraire dans toute sa complexité. C'est le concept de “scénographie” qui nous intéresse ici car c'est elle qui légitime le discours véhiculé par l'œuvre dans une “perspective d'action sur autrui”³. La scénographie “définit les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation.” (p. 124) Il s'agit d'un processus en boucle puisque le surgissement de la parole implique une scène d'énonciation particulière qui valide à la fois cette énonciation. La scénographie légitime un énoncé qui lui-même la légitime tout en se présentant comme la scénographie nécessaire pour réussir son acte de parole.

Nous explorerons donc les débuts des récits, où s'installe la scène d'énonciation, afin de tenter de découvrir la manière dont l'auteur rend son discours légitime et performatif.

Les “taches” de Sony Labou Tansi

Le roman de l'écrivain congolais s'ouvre sur un “avertissement” – non pas une préface que le lecteur pourrait omettre et entrer d'emblée dans le texte – ; “un avertissement” contraignant le lecteur de s'y arrêter. Contrainte de par le sentiment de danger que peut pro-

3 Dominique Maingueneau, « Scène d'énonciation », dans D. Maingueneau, *Glossaire*, disponible sur : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Senon>

curer le terme chez certains lecteurs ou bien de par l'aspect instructif : il faut lire l'avertissement pour comprendre la suite.

Dans cette section, Sony Labou Tansi revendique l'idée de la "fable" soumettant le lecteur à un pacte purement fictionnel : "qu'aucun aujourd'hui politique ou humain ne vienne s'y mêler. Cela prêterait à confusion.". Or, ce texte est terriblement ancré, plein de déictiques ; à commencer par les déictiques personnels dès la deuxième ligne, "Moi qui vous parle" (SLT : 9), de sorte que le lecteur se retrouve dans une logique d'ancrage/désencrage qui le déstabilise. Ici, l'énonciateur s'inscrit haut et fort attirant son coénonciateur de la même manière : personne ne peut échapper à son récit, on est littéralement pris dans celui-ci, coprésent, tel un témoin. Cependant, à l'instant où le narrateur semble planter son lecteur devant lui, il brouille ses repères spatiaux et temporels : "d'où voulez-vous que je parle sinon du dehors ?". L'emploi substantif du mot dehors désigne un espace extérieur indéfinissable car dépourvu d'un repère concret (en dehors d'où ?). Le lecteur est alors déboussolé autant sur le plan spatial que temporel : "Au fond la Terre n'est plus ronde. Elle ne le sera jamais plus. *La Vie et demie* devient cette *fable* qui voit demain avec des yeux d'aujourd'hui." (SLT : 10). Les déictiques temporels nous ancrent dans le présent de l'énonciation, en même temps qu'ils nous renvoient à un temps mythique ultérieur. Ceci est remarquable aussi dans l'incipit où l'espace-temps devient impossible à situer parce que le présent vient s'opposer au passé d'une manière assez violente⁴, comme s'il venait briser un équilibre – paradis à jamais perdu ? – mythique.

C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre. C'était au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer – où la forêt... Non ! la forêt ne compte pas, maintenant que le ciment armé habite les cervelles. La ville... mais laissez la ville tranquille. (SLT : 11).

4 « C'était le temps », imparfait ; « le temps est par terre », présent ; « la terre était encore ronde », imparfait ; « maintenant que le ciment habite les cervelles », présent.

Ces “c’était l’année”, “c’était au temps” nous renvoient à l’univers irréel de la fable ou du conte, mais on pourrait s’aventurer à qualifier ce temps de mythique dans la mesure où, grâce au dénombrement des principaux éléments – “le ciel, la terre, la mer, la forêt” –, il renvoie à la Genèse d’un univers à jamais disparu. Ce premier paragraphe est couronné par l’irruption au discours direct d’un “Voici l’homme” qui renvoie indéfectiblement à l’hypertexte biblique. Cependant, cet univers lointain côtoie l’univers très prosaïque de notre quotidien “maintenant que le ciment habite les cervelles”; continuant donc cette dynamique d’ancrage/désencrage.

Étrangement, la topographie et la chronographie indéfinies où nous situe l’énonciateur contrastent avec l’assurance qu’il manifeste par rapport à son projet : “j’ose”, “j’ai cruellement choisi”, “je sais”, “j’écris pour”, “j’invente”, “je tiens à préciser” (SLT : 9-10). Dans la mesure où son discours se présente sous le mode de la certitude (Heiniger, 2018, p. 191), on comprend que la chronographie et la topographie choisies conforment le cadre nécessaire à l’accomplissement de son projet. Le brouillage de repères aurait pour but de secouer le lecteur plus que de le déboussole. Comme lorsque les sens qui gouvernent notre équilibre sont perturbés au point de nous causer du vertige.

Recours donc à une scène d’énonciation validée (Maingueneau, 1993, p. 126), celle de la fable, mais non pas dans sa veine moralisatrice : “Je n’enseigne pas, j’invente. J’invente un poste de peur”. “J’écris pour qu’il fasse peur en moi”, s’écrie-t-il – en nous aussi alors? – . *La Vie et demie*, “précise” l’auteur, laisse des “taches que la vie seulement fait”, autrement dit, des empreintes, des cicatrices. Ainsi le projet littéraire de Sony Labou Tansi dépasse l’intention testimoniale. Il ne s’agit pas de montrer quelque chose pour qu’on en garde un souvenir, mais de graver en nous l’expérience de la violence de l’absurde. De cette manière, en tant que lecteur, nous ne participons pas uniquement comme des décodeurs de sens, nous y participons physiquement (Maingueneau, 1999, 99).

Cette participation physique qui consiste en une incorporation du lecteur au cœur de l’énoncé est, dans ce texte, particulièrement littérale et charnelle. Les secousses que nous évoquions tout à l’heure, provoquées par le brouillage de repères, deviennent des gifles

au moment de rencontrer les personnages⁵. Un “Voici l’homme” annonce l’entrée des neuf “loques humaines”, Martial, l’homme, se fait ouvrir la gorge, puis le ventre par le Guide Providentiel avec le couteau avec lequel il coupait la viande de son déjeuner. Tout est ici viande, chair et sang. La scène devient de plus en plus sanglante et d’autant plus écoeurante qu’elle se déroule pendant le repas du Guide Providentiel. Lui, il mange sa viande avec le couteau ensanglanté de sang humain alors qu’il force les huit loques humaines restantes à ingérer la viande de leur père et mari. Comment ne pas sentir les “tâches” que le narrateur veut nous tatouer ? Comment ne pas être affecté ? Comment sortir indemnes ?

D’autres scènes d’extrême violence ponctuent le déroulement de l’histoire, notamment des viols subis par Chaïdana : une “gifle intérieure” venant de son père mort qui la bat après et la laisse pour morte (SLT : 69), ou les “treize cascades de miliciens” survenues après qu’elle se soit évanouie à la suite d’un viol collectif d’un “groupe de quinze miliciens venu se soulager sur elle” (SLT : 72). Nous osons dire qu’après une telle lecture notre corps ressent d’autres corps, comme si, à la sortie du livre on n’avait pas “le même coefficient charnel”. Nous aussi, comme Chaïdana, nous éprouvons le besoin de dire, de crier, avec elle : “Moi, là-dedans, c’est une fois et demie.”

Dans l’avertissement, Sony Labou Tansi prétendait “ose(r) renvoyer le monde entier à l’espoir” ; “et comme l’espoir peut provoquer des sautes de viande, ajoutait-il, j’ai cruellement choisi d’apparaître comme une seconde version de l’humain”. Après la lecture d’un tel

5 Voici l’homme, dit le lieutenant qui les avait conduits jusqu’à la Chambre Verte du Guide Providentiel.

Il avait salué et allait se retirer. Le guide Providentiel lui ordonna d’attendre un instant. Le soldat s’immobilisa comme un poteau de viande kaki. (...) S’approchant des neufs loques humaines que le lieutenant avait poussées en criant son amer « voici l’homme », le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir enfoncer le couteau de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de viande vendue aux Quatre Saisons (...) La loque-père sourcillait tandis que le fer disparaissait lentement dans sa gorge. Le Guide Providentiel retira son couteau et s’en retourna à sa viande des Quatre Saisons qu’il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté. (SLT : 11-12)

roman on reçoit incontestablement des “sautes de viande”, mais on a du mal à les associer à celles pouvant être provoquées par l'espoir. Certainement l'auteur conçoit une *seconde version de l'espoir* comme sa *seconde version de l'humain*. Non pas l'espoir de l'espérance – dont on est presque sûrs de ne pas connaître l'aboutissement – mais l'espoir d'une action immédiate, celle qui surgit en réaction à quelque chose. C'est pour cela que la fable voit “aujourd'hui avec les yeux de demain”, pour que l'humain réagisse aujourd'hui et ne connaisse jamais un tel lendemain.

Le jugement de Kourouma

Le roman de Kourouma plonge le lecteur, après une brève dédicace annonçant le ton, au cœur du récit: le panégyrique de Koyaga. “Votre nom : Koyaga ! Votre totem : faucon !” L'emploi de la deuxième personne pour désigner le personnage, relègue alors le lecteur à la place de la troisième personne, mais il est immédiatement capturé par le narrateur : “retenez le nom de Koyaga”. L'emploi du déictique personnel “vous” vous attrape, mais aussi le décor : “Voilà que le soleil à présent commence à disparaître derrière les montagnes.”. Donc, malgré une scène d'énonciation peu familière, le lecteur reste comme par enchantement ; mais aussi grâce à l'explication de la dynamique du récit : Bingo, le narrateur principal, dira le *donsomana* du père de la nation, “une geste” purificateur où toute la vie du personnage sera rappelée, pouvant évoquer autant ses actions que ses exactions. Bingo est un *sora*, une sorte d' “aède qui dit les exploits des chasseurs” (AK : 9) en chants et en musique. Celui-ci se fait accompagner par un répondeur, un *cordoua*, qui apprend le métier. Le président dictateur Koyaga à qui on adresse le *donsomana*, est présent et peut aussi intervenir dans le récit. La légitimité de cette scénographie nous est révélée à la fin du récit, quand nous apprenons, au moment de la mort de la mère et du marabout du dictateur “qu'ils [lui] avaient enseigné ce qu'il fallait faire le jour où [il] les⁶ perdrai[t] : faire dire [sa] geste purificateur de maître chasseur, [son] *donsomana* cathartique par un *sora*, un griot des chasseurs et son répondeur”.

6 Ses grigris protecteurs: une pierre aérolithique et le Coran offert par le marabout Bokano.

Le choix de la forme se justifie alors par un besoin interne au récit, mais elle permet aussi deux choses.

D'une part, le récit satirique des dictatures africaines et du rôle joué par l'Europe dans l'établissement de ces dictatures. La satire envers les Occidentaux s'opère au moyen de l'ironie employée par le sora qui s'évertue à souligner les qualités leur ayant permis de triompher sur des schémas sociaux millénaires : par exemple la flatterie des français envers Tchao le conduisant à la transgression de la nudité qui provoqua l'effondrement de sa société. Alors que celle envers les dictateurs africains se fait par l'intermédiaire de Tiécoura, cordua en phase cathartique, devant, de ce fait, dire toute la vérité, "La vérité sur votre dictature. [...] Toute la vérité [...]; nous dénonçons vos mensonges, vos nombreux crimes et assassinats..." (p. 10). C'est donc le partage de la parole entre sora et cordua qui permet un va-et-vient sur la part des responsabilités sur les faits qui accablent l'Afrique.

D'autre part, le donsomana permet de transporter le lecteur au cœur d'une expérience épique. En effet, le sens de la littérature orale africaine "échappe" au lecteur occidental. Si nous pouvons comprendre la signification du récit, "certainement pas le sens du conte lui-même", nous dit Xavier Garnier (1999), car le récit, en dehors de sa situation d'énonciation, est "dévitalisé" (p. 3). Kourouma, dans son roman, réussit à revitaliser le récit en mettant en place tous les ingrédients nécessaires à faire revivre la situation d'énonciation, c'est en ce sens que nous parlons d'expérience épique. Mais aussi en reprenant la thèse de Florence Goyet (2006), selon laquelle l'épopée est "une gigantesque machine à penser" offrant une compréhension "obscur mais profonde" des crises contemporaines dans lesquelles les outils conceptuels semblent inopérants (p. 7).

C'est donc dans le but de révéler le sens profond des crises subies par les contemporains des auteurs qu'ils font le choix de ce type de récits fabuleux (le conte et l'épopée). Pour que la fonction didactique puisse s'exercer au-delà de la sphère nationale.

Références bibliographiques

- Clavaron, Y. (2010). Des marges au centre : l'Histoire dans le roman postcolonial. Quelques exemples africains. En Peyrache-Leborgne, D. y Peyronie, A. (Comps.), *Le romanesque et l'historique, Marge et écriture*, (pp. 331-344). Nantes : Éditions Cécile Défaut.
- Derive, J. y Dumestre, G. 1999. *Des hommes et des bêtes. Chants de chasseurs mandingues*, Paris : Les Classiques africains.
- Doudet, C. (2008). Géocritique : théorie, méthodologie, pratique, En *Acta fabula*, vol. 9, n° 5, Mayo de 2008. En línea en : <http://www.fabula.org/revue/document4136.php>. Consultado en enero de 2020.
- Garnier, X. (1999). *La Magie dans le roman africain*. Paris : PUF.
- Gazibo, M. (2010). L'exercice du pouvoir en Afrique postcoloniale. En *Introduction à la politique africaine*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal (pp. 86-116). En línea en : <http://books.openedition.org/pum/6383> . Consultado en enero de 2020.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*, Paris : Seuil.
- Goyet, F. (2006). Introduction. En *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière*. Paris : Honoré Champion.
- Heiniger, S. (2018). Les « chair-mots-de-passe » de Sony Labou Tansi. En *Po&sie*, 2018/3-4, N° 165-166, (pp. 189-206). En línea en <https://www.cairn.info/revue-poesie-2018-3-page-189.htm>. Consultado en enero de 2020.
- Kourouma, A. (1998). *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris: Seuil.
- Labou Tansi, S. (1979). *La vie et demie*. Paris: Seuil

Maingueneau, D. (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris : Bordas.

Montalbetti, C. (2001). Introduction. En *La Fiction*, (pp.11-40). Paris : Flammarion.

Pavel, Thomas (1986). *Univers de la fiction*. Paris : Seuil.

Searle, J. (1979). Le statut logique du discours de la fiction. En *Sens et expression*, (pp. 101-119). Paris : Les Éditions de Minuit.

Toulabor, C. (1999). Autour d'un livre. Kourouma (Ahmadou). En *attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Le Seuil, 1998, 357 pages. *Politique africaine*, 1999/3 (N° 75), p. 171-183. En línea en : <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-1999-3-page-171.htm>. Consultado en enero de 2020.