

Écrivains africains en quête d'un tiers monde

Florence Paravy
Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense

Un lecteur naïf pourrait, à première vue, trouver incongrue la présence d'une étude consacrée à des auteurs africains au cœur d'une réflexion collective sur la latinité. Mais les évidences de l'Histoire le rappelleraient vite à l'ordre. Si Léopold Sédar Senghor a pu un jour prononcer un discours intitulé « Éloge de la latinité », c'est qu'il portait l'héritage de la colonisation, qui a introduit de manière durable des langues et des cultures latines (française, espagnole, portugaise) sur le continent africain, donnant ainsi naissance à des identités collectives et des littératures marquées du sceau de l'hybridité culturelle, et qu'il pouvait à ce titre déclarer au nom de ses compatriotes : « Sans complexe aucun, nous, Sénégalais, nous, Négro-africains de langue française, proclamons notre participation à cet héritage de Rome¹. » Par ailleurs, l'Histoire a également créé des liens puissants entre le continent africain et l'Amérique latine : la traite négrière a déporté dans cette région du monde des millions d'Africains, contribuant à la complexité de son multiculturalisme actuel.

Parmi les écrivains africains francophones, ceux dont l'œuvre fait référence à l'Amérique du Sud ne sont pas majoritaires, loin s'en faut, mais leur démarche est suffisamment riche, diversifiée et significative pour qu'elle mérite d'être étudiée de près. Nous nous intéresserons ici à trois romanciers, le Congolais Sony Labou Tansi et le Guinéen Tierno Monémbo qui appartiennent à la même génération – tous deux sont nés en 1947 –, et le Togolais Sami Tchak, généralement considéré comme l'un des représentants marquants de la nouvelle génération, celle qu'A. Waberi a baptisée « enfants de la postcolonie² ». Malgré des écritures et des imaginaires romanesques extrêmement différents, tous trois ont en commun d'avoir trouvé dans l'Amérique latine une source d'inspiration, plus ou moins marquée, plus ou moins constante selon les cas. Nous tenterons donc de réfléchir d'une part aux modalités de ce recours aux cultures et littératures d'Amérique latine, d'autre part aux fonctions qu'il peut remplir, compte tenu de la position spécifique de l'écrivain africain face à son identité, à l'histoire de son continent d'origine et à la littérature elle-même.

Espaces romanesques et influences littéraires

Les formes que prennent les références à l'espace latino-américain chez ces romanciers se situent à un double niveau. Il s'agit tout d'abord de la création d'un espace diégétique qui renvoie plus ou moins explicitement à l'Amérique latine. Les trois romanciers présentent ici des caractéristiques très différentes, qu'il s'agisse de la récurrence de cet espace dans leurs œuvres ou de la façon même dont il est représenté.

Chez Tierno Monémbo, il s'agit d'un cas isolé dans l'ensemble d'une œuvre romanesque qui se déroule pour l'essentiel sur le continent africain, et le plus souvent dans le pays d'origine de l'auteur, la Guinée (y compris quand celui-ci n'est pas nommé). En effet, seul son cinquième roman, *Pelourinho*³ a pour cadre un pays d'Amérique du Sud, le Brésil. Le romancier a séjourné six mois dans ce pays, principalement à Bahia ; il s'est largement

¹ SENGHOR Léopold Sédar, « Éloge de la latinité » (Allocution à sa Réception au Capitole par le Conseil municipal de Rome, 30 octobre 1962), in *Liberté I. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 354-357 ; p. 356.

² WABERI Abdourahman A., « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », in *Notre Librairie, Nouveaux paysages littéraires I. Afrique - Caraïbes - Océan indien 1996-1998*, n°135, septembre-décembre 1998, p. 8-15.

³ MONÉNEMBO Tierno, *Pelourinho*, Paris, Seuil, 1995.

documenté et visiblement imprégné de culture brésilienne avant de revenir à Caen pour y écrire son roman. La référence géographique est ici particulièrement explicite, ce que l'auteur justifie ainsi : « Il me faut un éclairage topographique précis pour que le lecteur ne se perde pas dans le jeu des symboles. [...] Dans l'histoire des Noirs brésiliens, le repérage des lieux permet de baliser la déperdition de la mémoire⁴. » Le titre en témoigne d'emblée, puisqu'il fait allusion au « Largo do Pelourinho », place de Salvador de Bahia où se déroulait autrefois le marché aux esclaves⁵. L'œuvre regorge d'expressions brésiennes désignant toutes sortes de réalités de la vie quotidienne : lieux, objets, spécialités culinaires, etc., ce qui reflète notamment le désir de l'auteur d'« exprimer Bahia dans son histoire, sa mythologie, dans tout le fouillis racial, génétique, historique, culinaire, archéologique et architectural que constituait cet endroit » et de « le faire de l'intérieur⁶ ». L'ancrage géographique est donc particulièrement affirmé, au point de donner parfois l'expression d'une sorte de surenchère dans la mise en scène de la culture spécifique du Brésil,

Chez Sami Tchak en revanche, l'ancrage de l'imaginaire romanesque dans l'espace latino-américain est à la fois plus récurrent et moins explicite, et il témoigne d'une très nette évolution⁷. Son premier roman, *Femme infidèle*⁸, se déroule au Togo, le second, *Place des fêtes*⁹, a pour cadre la région parisienne. Le troisième, *Hermina*¹⁰, « flotte » d'un continent à l'autre : si certains épisodes ont lieu en Europe et d'autres aux États-Unis, une bonne partie du roman se déroule à Cuba ; les allusions sont assez nettes, puisqu'il est question d'une île proche des États-Unis, dirigée par un dictateur barbu, et certains toponymes sont explicites, comme le Malecón, célèbre avenue du front de mer à La Havane. Les romans suivants, *La Fête des masques*¹¹ et *Le Paradis des chiots*¹² paraissent avoir pour cadre un pays d'Amérique du Sud. Mais le référent géographique est seulement suggéré, et l'étude précise des éléments qui construisent la représentation de cet espace romanesque montre que l'impression pourtant forte qui s'en dégage repose en fait sur peu d'indices : l'onomastique (à travers des anthroponymes hispaniques, accompagnés de quelques toponymes en langue espagnole) et quelques allusions aux touristes américains ou à l'existence de guérilleros. Dans *Le Paradis des chiots*, si le lecteur ne sait pas qu'El Paraíso est le nom d'un bidonville de Bogota, il ne peut deviner que le roman se déroule en Colombie, puisque ce n'est dit nulle part, ni dans le roman, ni dans son paratexte (4^{ème} de couverture notamment). Rien dans ces deux romans ne décrit des réalités naturelles ou culturelles propres à tel ou tel pays d'Amérique du Sud et l'écriture de Sami Tchak est de ce point de vue aux antipodes de celle de T. Monénembo dans *Pelourinho*. L'évocation use donc de procédés minimalistes qui créent ce qu'on pourrait appeler un effet « latino » sans recourir à une quelconque esthétique réaliste. Seul le dernier roman de cet auteur, *Filles de Mexico*¹³ s'installe de manière vraiment explicite dans la géographie de l'Amérique latine, en promenant son héros entre Mexique et Colombie.

⁴ « Autour de *Pelourinho*. Entretien avec Tierno Monénembo. Propos recueillis par Patricia-Pia Célérier », Dossier Tierno Monénembo, in *Notre Librairie, Cinq ans de littératures ; 1991-1995 ; Afrique noire*, 2, n°126, avril-juin 1996, p. 111-115 ; p. 112.

⁵ « Pelourinho » désignant le pilori, ou poteau de torture où étaient flagellés les esclaves punis.

⁶ BREZAULT Éloïse, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010, p. 271.

⁷ Il faut d'ailleurs noter que son parcours de sociologue n'est pas sans lien avec sa carrière de romancier : à côté d'essais consacrés à diverses questions relatives à l'Afrique, Sami Tchak a également publié *La prostitution à Cuba : communisme, ruses et débrouille* (Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches et documents Amériques latines », 1999).

⁸ TCHAK Sami, *Femme infidèle*, Lomé, Nouvelles Éditions Africaines, 1988.

⁹ TCHAK Sami, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2001.

¹⁰ TCHAK Sami, *Hermina*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2003.

¹¹ TCHAK Sami, *La Fête des masques*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2004.

¹² TCHAK (Sami), *Le Paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006.

¹³ TCHAK (Sami), *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008.

Quant aux romans de Sony Labou Tansi, qui peuvent convoquer dans l'esprit du lecteur l'image de l'Amérique du Sud, ils sont encore beaucoup plus ambigus et l'espace diégétique devient ici véritablement indéfinissable. En effet, dans *L'État honteux*¹⁴, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*¹⁵, *Les Yeux du volcan*¹⁶, et *Le Commencement des douleurs*¹⁷, si l'espace romanesque est manifestement tropical, les anthroponymes et toponymes à sonorités hispaniques s'y mêlent à d'autres éléments – onomastiques ou culturels – qui renvoient aussi bien à l'Afrique qu'à l'Europe. L'usage de l'espagnol dans les toponymes est d'ailleurs bien souvent un trompe-l'œil, puisqu'il s'agit en fait de termes inventés, qui n'existent nullement en espagnol, comme « l'allée des Oreillidos » (*L'État honteux*), « la Plazia de la Poudra », la « Rouviera Verda » (*Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*).

Mais au-delà de la représentation d'un espace romanesque jouant soit sur l'ancrage explicite, soit sur l'évocation allusive, soit sur des connotations hétéroclites, la présence de l'Amérique latine chez ces trois romanciers se traduit aussi par des phénomènes d'intertextualité¹⁸ et plus généralement d'influences littéraires. C'est sans doute chez T. Monénembo que ces effets sont le moins sensibles¹⁹ : on ne peut relever dans les œuvres que quelques rares détails faisant allusion aux littératures d'Amérique latine, comme la citation de Jorge Amado en épigraphe des *Écailles du ciel*, ou plus indirectement, dans *Un rêve utile*, la dédicace à Conrad Detrez (1937-1985), écrivain belge dont l'œuvre de traducteur, romancier et essayiste est très profondément marquée par son expérience brésilienne. Il faut donc lire les entretiens accordés par l'auteur à diverses revues pour découvrir ses goûts en la matière : il cite alors « Gabriel García Márquez, Jorge Amado, Miguel Ángel Asturias, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Octavio Paz²⁰ » ou encore les Brésiliens « Mario de Andrade, Machado, Guimaraes Rosa et surtout Jorge Amado²¹ ».

Inversement, l'œuvre romanesque de Sami Tchak, notamment *Hermina*, présente un véritable catalogue d'œuvres, d'auteurs et de citations. Certes celui-ci ne se limite absolument pas aux littératures d'Amérique latine, mais celles-ci y occupent manifestement une place de choix. Sont ainsi régulièrement cités : les Cubains José Lezama Lima, Reinaldo Arenas, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Jésus Díaz, les Argentins Ernesto Sabato et Jorge Luis Borges, le Péruvien Mario Vargas Llosa, le Colombien Gabriel García Márquez, le Chilien Pablo Neruda, auxquels il faudrait encore ajouter Ramon Gómez de la Serna, écrivain espagnol, mais qui a passé une bonne partie de sa vie en Argentine²². Il est cependant intéressant de noter que la lecture de Sony Labou Tansi semble avoir été pour Sami Tchak un préalable essentiel :

¹⁴ SONY LABOU TANSI, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981.

¹⁵ SONY LABOU TANSI, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985.

¹⁶ SONY LABOU TANSI, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.

¹⁷ SONY LABOU TANSI, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995.

¹⁸ Nous employons ici le terme d'intertextualité dans son sens général, le plus couramment utilisé. Mais selon la terminologie de G. Genette, il faudrait parler ici de « transtextualité », puis, en ce qui concerne T. Monénembo et Sami Tchak, d'intertextualité (par la citation) et, pour Sony Labou Tansi, d'une forme particulière d'hypertextualité ; voir GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁹ Ceci ne signifie pas qu'il n'y a dans l'œuvre de T. Monénembo aucune trace de ses lectures. Mais les influences éventuelles ne sont pas patentes ou clairement affichées : il y aurait peut-être là, pour un fin connaisseur des littératures d'Amérique du Sud, un matériau d'étude comparatiste qui révélerait une riche intertextualité sous-jacente, ou du moins de fortes affinités.

²⁰ BREZAUULT Éloïse, *Afrique. Paroles d'écrivains*, op. cit., p. 274.

²¹ « L'Afrique au Brésil, c'est comme l'air que l'on respire ». Entretien de Taina Tervonen avec Tierno Monénembo, avril 2006, publié le 01/07/2007. www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=4479. On notera l'importance de Jorge Amado, qui apparaît dans les deux entretiens et qui a justement habité le Largo do Pelourinho, où se trouve maintenant la « Fundação Casa de Jorge Amado ».

²² La liste n'est sans doute pas exhaustive.

« Sony Labou Tansi est un auteur de référence, il m'a nourri [...]. L'écriture de Sony m'a sorti de mes habitudes de lecture, avant que je ne découvre les écrivains latino-américains. Il reste cependant l'auteur africain qui m'a le plus arraché à mes certitudes. Mais quand je me suis vraiment plongé dans la littérature sud-américaine, [...] j'ai vu qu'ils allaient encore plus loin dans l'audace²³. »

Quant à Sony Labou Tansi, s'il n'est pas dans ses usages de citer des œuvres ou des auteurs au cours de ses récits et si les épigraphes ou dédicaces des romans ne renvoient jamais aux auteurs sud-américains, c'est dans l'écriture même que se révèle la présence d'une très forte intertextualité, notamment avec les romans de G. García Márquez, *L'Automne du patriarche*, *Chronique d'une mort annoncée* et *Cent ans de solitude*. Qu'il s'agisse des thèmes récurrents, des procédés narratifs, du caractère dédaléen des récits, de la mise en scène carnavalesque du monde, toutes ces similitudes entre les deux auteurs ont été suffisamment étudiées²⁴ pour qu'on ne s'y attarde pas ici, et nous n'en donnerons que deux illustrations de détail qui soulignent le fait que le roman *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* est dès les premiers mots placé sous le signe de cette intertextualité : d'une part l'évidente proximité de ce titre avec le syntagme – associant titre et auteur – « *Cent ans de solitude* de García Márquez » ; d'autre part la ressemblance tout aussi évidente entre l'incipit de ce roman et celui de *Chronique d'une mort annoncée* :

« La veille du jeudi de malheur où nous saurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme, [...], à cinq heures du matin, juste au moment où [...] le muezzin Armano Yozua venait de crier l'appel à la prière, où le père Bona de la Sacristie avait passé le bayou [...], nous entendîmes la terre crier du côté du lac ». (*Les sept solitudes de Lorsa Lopez*)

« Le jour où il allait être abattu, Santiago Nasar s'était levé à cinq heures du matin pour attendre le bateau sur lequel l'évêque arrivait. » (*Chronique d'une mort annoncée*)

La correspondance de Sony Labou Tansi révèle d'ailleurs qu'à l'époque où il écrit ce roman, il s'intéresse de près à l'œuvre de García Márquez. Dans une lettre du 6 février 1982, adressée à Françoise Ligier, il écrit en effet :

« Envoie-moi je t'en prie le dernier roman de Garcia Marquez *Chronique d'une mort annoncée*. Maintenant qu'il a dit être un écrivain politique il m'intéresse. J'écris rageusement *Les 7 [sic] solitudes de Lorsa Lopez* sans doute à faire paraître en 83²⁵. »

Cependant, ce n'est pas nécessairement cet auteur-là qu'il cite lorsqu'on l'interroge sur ses lectures. Dans un entretien de 1985, il dit par exemple : « il va sans dire que je me sens

²³ BREZAULT Éloïse, *Afrique. Paroles d'écrivains*, op. cit., p. 368.

²⁴ Voir par exemple : PAGEAUX Daniel-Henri, « Gabriel García Márquez en français : de la traduction au modèle », in *Lendemain* (Berlin), n°27, 1982, p. 45-52 ; PAGEAUX Daniel-Henri, « Entre le renouveau et la modernité : vers de nouveaux modèles ? », in *Notre Librairie, Cinq ans de littératures africaines : 1979-1984*, n°78, janvier-mars 1985, p. 31-35 ; DABLA Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la deuxième génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 227-232 ; DEVÉSA Jean-Michel, *Sony Labou Tans., Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 218-228 ; JONES Alicia, « Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez autour de la solitude de l'homme », in *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, MUKALA Kadima-Nzuji, KOUVOUAMA Abel, KIBANGOU Paul, dir., Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 363-368 ; DIOP (El Hadj Abdoulaye), « Le réalisme social et magique chez Gabriel García Márquez et chez Sony Labou Tansi », in *Éthiopiennes*, n°68, 1^{er} semestre 2002, p. 53-63.

²⁵ Lettre à Françoise Ligier, *SLT L'atelier de Sony Labou Tansi. I – Correspondance*, Édition établie par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti, Paris, Revue Noire Éditions, Coll. « Soleil Littérature – Inédits », 2005, p. 255.

plus près des Sud-Américains²⁶. [...] Pour être concret : j'ai lu et aimé Cortazar, Fuentes, Asturias²⁷ ».

Qu'il s'agisse du texte romanesque ou de ses paratextes, de l'espace diégétique ou de l'espace littéraire auquel nous renvoient les écrivains, l'Amérique latine semble donc ici d'une importance plus capitale que le continent dont sont originaires les trois romanciers. C'est pourquoi il nous faut à présent interroger les raisons qui ont pu pousser ces auteurs francophones d'Afrique à s'intéresser d'aussi près aux littératures et aux cultures – hispanophones ou lusophones – de cette région du monde à la fois objectivement si lointaine et apparemment si proche d'eux, et réfléchir aux fonctions que peut revêtir cette orientation spécifique de leur écriture.

Le miroir sud-américain : un nouvel angle de réflexion

L'une des raisons de cette orientation relève de l'histoire littéraire et de la réflexion que les écrivains ont pu mener à ce sujet. Les littératures d'Amérique latine et celles d'Afrique noire ont en effet en commun d'être nées de la colonisation européenne, quelles que soient les différences importantes qui séparent les deux continents à l'égard de ce phénomène historique : elles s'expriment donc dans des langues importées et qui ne coïncident nullement avec les frontières nationales, ce qui a donné lieu, dans le discours critique, à de nombreux flottements et débats autour des désignations et du découpage des corpus²⁸. Enfin elles se sont développées à partir d'un héritage littéraire qui était d'abord celui de la métropole. Mais les littératures d'Amérique latine sont beaucoup plus anciennes et par leur travail de réflexion théorique et d'expérimentation esthétique, les générations successives d'écrivains ont réussi à rompre le cordon ombilical et inventé des formes d'expression singulières enracinées dans leur environnement géographique et culturel spécifique. Cette histoire littéraire, qui est celle d'une libération progressive par rapport à des modèles et références inadaptes, peut donc apparaître comme exemplaire aux yeux des écrivains africains, notamment de la génération qui a commencé à écrire peu après les indépendances. Tierno Monénembo s'est à maintes reprises exprimé sur ce sujet :

« Les écrivains latino-américains ont milité au sein même de la littérature dans laquelle ils ont pu dissoudre leur engagement politique et social, leur engagement de militants et de poètes. Leurs œuvres fondatrices l'ont renouvelée et ont transformé l'avenir latino-américain en exorcisant la malédiction politique. Il existe de nombreux rapports entre les littératures latino-américaine et africaine. Le contexte historique est le même, du point de vue de l'histoire étatique et de l'histoire littéraire, mais les Latino-Américains ont eu l'illusion, au début du XIX^e siècle jusqu'à la moitié du XX^e, lorsque la littérature latino-américaine a émergé, qu'ils étaient des Européens transplantés aux Amériques. Ils ont d'abord écrit comme des Européens, imitant Balzac, Hugo et les Parnassiens. Puis ils ont compris qu'ils ne

²⁶ Il les compare ici aux Européens.

²⁷ « Je ne suis pas à développer mais à prendre ou à laisser. Entretien avec Sony Labou Tansi » (Propos recueillis par B. Magnier), in *Notre Librairie, Cinq ans de littératures africaines 1979-1984*, 2, n°79, avril-juin 1985, p. 5-7 ; p. 6.

²⁸ En matière de littérature africaine, les premiers temps des études théoriques et critiques ont ainsi été marqués par des débats autour de diverses appellations (littérature négro-africaine, littérature africaine d'expression française, littérature d'Afrique francophone, etc.), ainsi que des polémiques autour de ces corpus transnationaux opposés aux « littératures nationales ». Le même type de débat a agité la critique autour des littératures d'Amérique du Sud : voir par exemple ESTEBAN Ángel, *Introduction à la littérature hispano-américaine* (Paris, Ellipses, 2000), dont le chapitre liminaire est précisément intitulé « Peut-on parler de littérature hispano-américaine ? » et dans lequel on trouve de nombreux échos de ces discussions autour du découpage et de l'appellation des corpus.

trouveraient là ni leur identité ni leur ferment littéraire. Asturias au Guatemala, d'autres à Cuba et à Porto Rico, se sont mis à parler des Indiens et des Noirs, ce qui ne se faisait pas. Ainsi est née la littérature latino-américaine qui, vers 1960, a commencé à occuper la place qui est la sienne aujourd'hui, dans la littérature mondiale²⁹. »

Il relativise pourtant cette valeur de modèle en soulignant le fait que si la littérature africaine doit emboîter le pas aux littératures latino-américaines, ce n'est pas pour remplacer un modèle d'écriture par un autre, mais pour accomplir le même parcours d'autonomisation :

« La littérature africaine est une littérature en promotion et en réajustement. [...] Si je fais le parallèle avec la littérature latino-américaine, celle-ci a surclassé la littérature espagnole à partir du moment où elle a produit des monstres sacrés. C'est ce qu'il nous faut. [...] Or pour l'instant, nous avons surtout fait du mimétisme : on a mimé la littérature européenne, la littérature latino-américaine ; on n'a pas créé la nôtre. C'est la question qui reste posée³⁰. »

On sent déjà, à travers ces réflexions sur la construction d'une littérature africaine, à quel point les relations établies entre Afrique et Amérique latine ne peuvent se comprendre qu'en prenant en compte un troisième continent, l'Europe, dont l'influence historique, politique, économique et culturelle pèse depuis des siècles sur le devenir du continent africain. En se tournant vers l'Amérique du Sud, les auteurs africains semblent vouloir échapper aussi bien à la confrontation avec les discours européens, notamment sur l'Afrique, qu'à leur propre biculturalisme franco-africain, imposé par la colonisation. Tierno Monénembo déclare ainsi :

« En fait, on a toujours parlé à l'homme blanc. Pendant la colonisation, c'était pour se décoloniser ; après la colonisation, c'était pour prouver à l'instar de Cheikh Anta Diop que l'Afrique aussi avait une civilisation, – comme si on en avait besoin ! – au lieu de s'interroger sur... le devenir même des sociétés³¹ ! »

Ce faisant, ces auteurs cherchent à dépasser les oppositions binaires qui ont depuis des siècles dominé l'ensemble des discours tenus sur l'Afrique, aussi bien par les Européens que par les Africains eux-mêmes, et ont en quelque sorte maintenu la représentation du continent africain dans un rôle de contrepoint, de pôle antithétique, comme si l'Afrique ne pouvait être définie autrement que par son altérité face à l'Europe. Des discours issus de l'idéologie coloniale aux œuvres contemporaines de ceux que J. Chevrier appelle « écrivains de la Mîgritude », en passant par le mouvement de la Négritude, on peut ainsi énumérer tout un catalogue d'antithèses qui n'ont jamais cessé de structurer les représentations : Noir / Blanc, sauvage / civilisé, colonisé / colonisateur, dominé / dominant, immigré / autochtone, irrationnel / rationnel – qu'on pense à la fameuse formule de Senghor sur l'émotion nègre et la raison hellène³² –, etc. Parallèlement, il s'agit aussi de se rebeller contre ce que j'appellerai « l'injonction d'africanité », c'est-à-dire l'assignation à résidence dans une identité préfabriquée que les tenants de la Négritude, en dépit de leurs bonnes intentions, ont largement contribué à solidifier. C'est en cela que ces écrivains, en se tournant vers l'Amérique latine, adoptent une posture postcoloniale, au sens où l'entend notamment Homi

²⁹ « Autour de *Pelourinho*. Entretien avec Tierno Monénembo. Propos recueillis par Patricia-Pia Célérier », *art.cit.*, p. 115.

³⁰ « Interview de Tierno Monénembo (écrivain guinéen) » par Françoise Cévaër, in *Revue de Littérature comparée, Littératures d'Afrique noire*, janvier-mars 1993, p. 164-170 ; p. 168.

³¹ *Ibid.*, p. 165.

³² « L'émotion est nègre, comme la raison hellène. » (SENGHOR Léopold Sédar, « Ce que l'homme noir apporte », in *L'Homme de couleur*, Paris, Plon, coll. « Présences », 1939, p. 292-314 ; p. 295)

K. Bhabha : ils sont en quête d'un « tiers monde », c'est-à-dire un espace leur permettant à la fois de dépasser les polarisations binaires, et de se regarder comme dans un miroir révélant aussi bien leur spécificité africaine que leur multiculturalisme.

Si je parle ici de miroir, c'est qu'il y a bien évidemment des affinités, des similitudes importantes entre ces deux régions du monde, qui font qu'au-delà de l'Atlantique, les écrivains africains peuvent avoir le sentiment de découvrir un autre « chez-soi », à la fois proche et différent de leur terre d'origine. Qu'il s'agisse de l'environnement géographique, de l'histoire ou de la culture, l'Amérique latine est bien plus proche du continent africain que l'Europe, avec laquelle les liens historiques et culturels sont certes très puissants, mais déterminés par un rapport de domination qui les a imposés de façon unilatérale. Sony Labou Tansi, avec cette expression très imagée, presque viscérale, qui lui est propre, résume ainsi ce sentiment profond d'affinité avec l'Amérique du Sud, par opposition à l'Europe : « Le Sud-Américain et moi nommons la chaleur et l'exubérance. J'ai l'impression qu'en Europe, les gens nomment le froid et la ligne droite³³. » Ailleurs il exprime la même idée en des termes qui relèvent d'une géopoétique :

« L'Amérique du sud c'est l'Afrique avec trois cents ans d'envie de liberté, trois cents ans d'un mariage raté avec l'Europe [...]. Or l'Afrique risque d'être une autre Amérique latine. Pour le reste je crois que le progrès consiste à ne pas s'éloigner de la terre inutilement. C'est comme cela que j'explique ma parenté avec l'Amérique du sud. Mon désir fougueux de rester près de l'Équateur, de vivre avec un cœur où il fait chaud, une tête qui tient compte de la jungle et du débit d'un fleuve comme le Kongo. On peut garder la Seine dans n'importe quel cerveau humain, pas l'Amazone et encore moins l'Amazonie³⁴. »

De son côté, Tierno Monénembo entreprend dans *Pelourinho* une démarche orientée autour de la question de la mémoire collective et de l'histoire. Si la littérature africaine a décliné sous toutes ses formes la question de la colonisation, y compris dans ses conséquences les plus actuelles, elle s'est en revanche préoccupée beaucoup plus rarement de la question de l'esclavage. Or c'est bien ce phénomène historique qui a donné naissance à une diaspora noire sur le continent américain et qui a contribué à forger ce multiculturalisme complexe caractéristique de l'Amérique latine en y apportant un ensemble d'éléments d'origine africaine. Ce sont précisément ces liens généalogiques entre les deux continents que le héros du roman tente de mettre à jour et de renouer par son séjour au Brésil. Quand un personnage fait devant lui cette remarque : « Le Brésil et l'Afrique ont tant de choses en commun ! Nous sommes comme des jumeaux sur les deux bords de l'Océan. Seulement, on ne se fait jamais signe. Pourquoi donc ? », il répond en effet : « – Je suis venu pour cela. Pour réparer l'anomalie. » (p. 30). S'il s'agit bien de « raccommoder l'Histoire » (p. 27), « rafistoler la mémoire » (p. 150), ce n'est pas en opposant négriers européens et esclaves africains, bourreaux blancs et victimes noires. L'imaginaire reste fondé sur une dualité qui n'est plus celle de l'antagonisme ou de l'antinomie, mais de la parenté, voire de la gémellité. Tout le roman met ainsi en évidence à la fois les traces nombreuses laissées par les cultures africaines dans la société brésilienne, et l'oubli, voire le déni de celles-ci par les personnages qui entourent le héros et qui l'ont surnommé « Africano » comme pour mieux souligner son caractère d'étranger alors qu'il souhaite de son côté exhumer et revitaliser des liens de parenté. Parallèlement, Tierno Monénembo affirme avoir voulu ici « casser le mythe de l'origine », c'est-à-dire d'une africanité limitée au continent : « l'Afrique mythique et

³³ « Je ne suis pas à développer mais à prendre ou à laisser. Entretien avec Sony Labou Tansi », *art. cit.*, p. 6.

³⁴ « Sony Labou Tansi : un Homme à la recherche de l'homme perdu », Entretien recueilli par Alphonse Ndzanga-Konga, in *Recherche, Pédagogie, Culture*, n°64, 1983, p. 76.

mentale », dit-il, « se rencontre en Amérique comme en Europe : en Haïti, au Brésil comme dans les grandes banlieues de Paris³⁵. »

Quant à Sami Tchak, l'ensemble de son parcours romanesque est révélateur de cette quête d'un « tiers monde », qui est manifestement aussi quête d'un espace de liberté. Il semble que l'enjeu majeur soit ici de sortir des sentiers battus, de faire éclater le carcan des idées reçues, des discours imposés ou tout simplement trop souvent répétés pour être encore productifs, d'échapper à l'enfermement dans des thématiques rebattues et des discours « politiquement corrects ». En effet, son premier roman, *Place des fêtes*, se développe autour d'une thématique classique, celle de l'immigration, et d'une image récurrente dans la littérature africaine actuelle : la figure de l'Africain qui, ayant quitté son pays sans pour autant pouvoir trouver sa place sur le sol français, devient un véritable apatride, étranger dans son pays d'origine comme dans son pays d'accueil. Une fois de plus, le statut du sujet africain se définit ici dans son rapport éminemment problématique, voire aporétique avec le continent européen. Mais ce qui est nouveau, c'est le parti provocateur pour lequel opte l'écrivain, en faisant tenir à son narrateur des propos qui prennent systématiquement le contre-pied des discours convenus, notamment antiracistes, ce qu'il appelle « les habituelles maximes négrophiles » (p. 172) ou encore « ces putains de discours que nous sommes sommés, nous autres les Noirs, d'applaudir parce qu'ils sont en notre avantage » (p. 173). Certains chapitres poussent très loin la provocation en développant une représentation des populations immigrées digne des pires discours d'extrême droite. Tout en énonçant les stéréotypes les plus ignobles sur la saleté, le parasitisme, l'immoralité, la sauvagerie de ces immigrés et leur prétendu « plan d'occupation de la France » (p. 170), ce narrateur révèle aussi explicitement le piège qu'il tend au lecteur « bien-pensant » en écrivant : « Je ne les aime pas, c'est pas du racisme, je suis noir. » (p. 167) Et à ce titre, il réclame aussi, avec tout autant de virulence, le droit à la parole, en dénonçant l'omniprésence du discours blanc sur les noirs, y compris – voire surtout – quand il est plein de bonnes intentions. A une jeune Française défendant la noble cause des Noirs, il rétorque (intérieurement) : « Mais, pourquoi penses-tu que tu es habilitée à disserter sur le problème des Noirs ? » (p. 173). Et il conclut un peu plus loin :

« Et puis, même quand on est digne de parler de (et pour) nous, il faut savoir que nous aussi, nous avons une grande gueule, vu que nos lèvres sont plus pesantes que celles de tous les individus de toutes les autres races. Avec des lèvres aussi grosses, eh bien, nous avons une grande gueule pour parler aussi, de temps à autre, de nous, par et pour nous. » (p. 174)

Or, pour récupérer cette parole confisquée, le romancier ne choisit pas, dans ses romans suivants, de revenir à sa terre d'origine qui représenterait sans doute une autre version de cette prison discursive à laquelle il tente d'échapper. Il déclare ainsi :

« On pense que comme je suis un écrivain africain, je dois écrire sur l'Afrique. Ça fait partie de la posture – voire de la légitimité – de l'écrivain africain. [...] qu'un écrivain africain ne parle pas de l'Afrique, cela devient un sacrilège. Or je n'ai jamais dit que l'Afrique ne m'intéresse pas, mais je pense avoir le droit d'explorer d'autres espaces³⁶. »

C'est donc au cœur d'une Amérique latine plus imaginaire que réaliste, nous l'avons vu, qu'il va trouver sa liberté d'écriture, débarrassée des questions raciales et de la confrontation avec l'Europe. Dans *Hermina* et *Le Paradis des chiots*, cette liberté trouve son expression symbolique d'une part dans une écriture extrêmement pornographique et violente,

³⁵ « Autour de *Pelourinho*. Entretien avec Tierno Monénembo. Propos recueillis par Patricia-Pia Célérier », *art.cit.*, p. 112.

³⁶ BREZALU Éloïse, *Afrique. Paroles d'écrivains*, *op. cit.*, p. 376.

brisant tous les tabous, d'autre part dans l'omniprésence de la dérive : dérive des personnages, dérive du récit entremêlant les voix, les espaces, confondant fantasmes et réalités.

Mais au bout du compte, cette évocation ou exploration d'un autre espace n'est pas un reniement, une sorte de « boycott » littéraire de l'Afrique et de ses problématiques, mais une autre voie pour les aborder, à travers les points communs qui relient les deux continents. Le refus de la description, de la couleur locale, de l'inscription géographique précise en est le symptôme. Dans *Le Paradis des chiots* notamment, on pourrait ainsi jouer à remplacer l'onomastique latine par une onomastique africaine, sans que cela introduise dans le récit la moindre incongruité : la domination des pays du Nord, la misère des bidonvilles, l'errance, la violence et la prostitution des enfants des rues, autant de thèmes centraux que l'on peut retrouver d'une rive à l'autre de l'Atlantique Sud³⁷. Des bidonvilles, T. Monénembo dit d'ailleurs : ils « sont l'avatar sociologique de l'Afrique, de ce que j'appellerais les pays du Tiers-Monde. ... C'est là que la modernité arrive par le biais du système informel, [...] de la création d'un système de vie nouveau [...]. C'est là que le nouvel homme africain est en train de se faire³⁸. »

La démarche de représentation de l'Afrique à travers l'Amérique latine est d'ailleurs parfaitement consciente et affichée chez cet auteur, qui déclare à propos du Brésil :

« L'Afrique n'est pas de l'autre côté de la mer, elle est là. Elle fait tellement partie de la vie que l'on n'a pas besoin d'en parler. [...] L'Afrique au Brésil, c'est comme l'air que l'on respire, et on ne revendique pas l'air. [...] Au Brésil, les Blancs eux-mêmes sont des "Nègres" en quelque sorte³⁹. »

Autrement dit, le Brésil serait donc, aux yeux de l'écrivain une sorte de condensé d'africanité, qui, dans son évidence et son omniprésence, rappelle la fameuse formule de Wole Soyinka sur la « tigritude » que le tigre n'a nullement besoin d'afficher et revendiquer. C'est pourquoi T. Monénembo peut aller jusqu'à cette affirmation paradoxale, renversement (chrono)logique des relations interculturelles : « Je considère que quelque part, mes racines sont aussi en Amérique latine⁴⁰. »

Comme l'écrit Bernard Formoso, « la conscience de soi est indissociable du miroir présenté par l'étranger⁴¹ ». Or l'avènement de « l'ère postcoloniale » exige que soit enfin brisée l'image renvoyée par un « miroir » jusque-là exclusivement européen. En se tournant vers l'Amérique latine, les écrivains africains francophones ne fuient donc pas leur terre d'origine, mais tentent, par un détour productif, de briser les carcans idéologiques et discursifs les fixant à demeure dans une identité géographique et culturelle prédéfinie. Leur intérêt pour l'Amérique du Sud n'est pas ethnographique, encore moins exotique ; c'est une quête de liberté : liberté de l'imaginaire se déployant dans de nouveaux espaces, liberté du sujet et du discours refusant de se laisser enfermer dans l'éternelle confrontation avec l'Europe et l'engagement critique qui a longtemps prévalu comme une condition *sine qua non* de la création littéraire, liberté de la quête identitaire qui délaisse les vieux clichés en noir et blanc fondés sur un principe d'altérité et ouvre un nouvel espace où l'autre, quoique différent, est

³⁷ C'est pour cette raison que nous avons choisi de parler ici, de façon polysémique, de « tiers monde », et non de « tiers espace », expression souvent employée dans les études postcoloniales.

³⁸ BREZAULT Éloïse, *Afrique. Paroles d'écrivains*, op. cit., p. 269-270.

³⁹ « L'Afrique au Brésil, c'est comme l'air que l'on respire », art. cit.

⁴⁰ « Table ronde du 27 mai 1998 », in *Francophonie et identités culturelles*, ALBERT Christiane, dir., Paris, Karthala, coll « Lettres du Sud », p. 317-328 ; p. 322.

⁴¹ FORMOSO Bernard, « Débats sur l'ethnicité », in *Identité(s). L'individu, le groupe, la société*, HALPERN Catherine, dir., Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2009, p. 229-237 ; p. 233.

aussi un semblable. Les écrivains semblent donc réaliser, par la voie de l'écriture romanesque, cette proposition d'Homi K. Bhabha :

« Le désir de descendre dans un territoire étranger [...] peut révéler que la reconnaissance de l'espace différenciant de l'énonciation ouvre éventuellement la voie à la conceptualisation d'une culture Internationale, fondée non pas sur l'exotisme du multiculturalisme ou la diversité des cultures, mais sur l'inscription et l'articulation de l'hybridité de la culture... En explorant ce tiers espace, nous pouvons éluder la politique de polarité, pour une autre politique, et enfin émerger comme les autres de nous-mêmes⁴². »

⁴² BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* [1994], trad. de l'anglais par François Bouillot, Paris, Payot, 2007, p. 83.