La Phratrie de l'imaginaire : les écrivains africains et le modèle latino-américain à partir des années 1980

Ulrich Kevin Maganga

▶ **To cite this version:**

Ulrich Kevin Maganga. La Phratrie de l'imaginaire : les écrivains africains et le modèle latino-américain à partir des années 1980. Littératures. Université de Strasbourg, 2016. Français. NNT : 2016STRAC043 . tel-01558122

HAL Id: tel-01558122
https://theses.hal.science/tel-01558122

Submitted on 7 Jul 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Collège doctoral européen

Ecole doctorale des humanités
ED 520
EA 1337 CERIEL

Thèse présentée par :

Ulrich Kevin MAGANGA

Soutenue le 10/09/2016

Pour obtenir le grade de : Docteur de l'Université de Strasbourg

Spécialité : Littérature générale et comparée

LA PHRATRIE DE L'IMAGINAIRE : LES ECRIVAINS AFRICAINS ET LE MODELE LATINO-AMERICAIN A PARTIR DES ANNEES 1980.

Thèse dirigée par :

M. MANGEON Anthony : Professeur de littérature, Université de Strasbourg

Rapporteurs :

Mme. MAZAURIC Catherine : Professeure de littérature, Aix-Marseille Université

M. FONKOUA Romuald : Professeur de littérature, Université de la Sorbonne Paris IV

Autres membres du jury :

M. LAVOU Victorien : Professeur de littérature, Université de Perpignan

Mme. LAFONT Suzanne : Professeure de littérature, Université Montpellier III

M. MBONDOBARI Sylvère : Maître de conférences, Université de la Sarre

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Collège doctoral européen

Ecole doctorale des humanités
ED 520
EA 1337 CERIEL

Thèse présentée par :

Ulrich Kevin MAGANGA

Soutenue le 10/09/2016

Pour obtenir le grade de : Docteur de l'Université de Strasbourg

Spécialité : Littérature générale et comparée

LA PHRATRIE DE L'IMAGINAIRE : LES ECRIVAINS AFRICAINS ET LE MODELE LATINO-AMERICAIN A PARTIR DES ANNEES 1980.

Thèse dirigée par :

M. MANGEON Anthony : Professeur de littérature, Université de Strasbourg

Rapporteurs :

Mme. MAZAURIC Catherine : Professeure de littérature, Aix-Marseille Université

M. FONKOUA Romuald : Professeur de littérature, Université de la Sorbonne Paris IV

Autres membres du jury :

M. LAVOU Victorien : Professeur de littérature, Université de Perpignan

Mme. LAFONT Suzanne : Professeure de littérature, Université Montpellier III

M. MBONDOBARI Sylvère : Maître de conférences, Université de la Sarre

A Mamie Lisa,

Qui est allée m’attendre à demain.

Remerciements :

« La thèse est un long voyage solitaire », entend-on en intégrant l'univers doctoral. Lorsqu'on en sort, on sait désormais que le voyage peut être plus long qu'on ne l'espérait, et moins solitaire qu'on ne l'imaginait.

L'accomplissement de notre long voyage, riche d'expériences humaines et académiques, a été favorisé par un ensemble de contributions. De nature variée, elles se rejoignent dans leur concours. Aussi, il nous tient à l'esprit d'adresser des remerciements entrecœuristes à l'ensemble des personnes qui, d'une manière ou d'une autre, nous ont apporté une portion de leur énergie pour nous aider à tenir la route.

Nous pensons premièrement à notre directeur de thèse M. Anthony MANGEON dont la profonde implication et l'entière disponibilité ont conforté notre enthousiasme et considérablement éclairé nos pas le long de notre voyage dans la phratrie de l'imaginaire.

Notre pensée s'arrête également sur le souvenir de M. Sylvère MBONDOBARI qui nous a aidé dans la préparation de ce voyage.

Nous gardons en mémoire le très enrichissant séjour mexicain ainsi que les personnes qui ont rendu ce voyage possible. Pensons particulièrement à Mme. Aline ROUHAUD, Mme Suzanne LAFONT et M. Rahmane AMARA de l'Université Montpellier III ainsi qu'à Mahama JUAREZ et Sandra RANGEL CONTRERAS de l'Université de Guadalajara.

Une pensée naturelle va à l'endroit de notre phratrie de Kagha, ce noyau familial qui nous alimente en énergie vitale et accompagne chaque pas de notre respiration en humanité. Anto-Yes, Saint-Es, Yes Saint-Esprit, Saint Paho, Delacroix, El Hassan na Kevin Di-Kass… Jésus Leguide, Pachely, Idriss Arnaud, Wen Phéno na Kassa Alix, puissent vos noms porter les lettres de toute la phratrie dont je suis des plus reconnaissants aujourd'hui avant demain où je mourrai.

Une pensée toute particulière pour la phratrie mangeonienne, nos très aimables et admirables compagnons de voyage pour qui j'ai développé une affection entrecœuriste.

A la périphérie de nos remerciements, notre entrecœurisme retrouve la phratrie de La Marge, immunisée contre le stress du centre et sachant tirer profit de l'excentricité des drives marginaux les plus constructifs sur divers plans. Rostano MOMBO NZIENGUI, Brice NGOUANGUI na Urbain MOUSSAVOU, vous me direz seulement à quelle heure on ....

Sommaire :

Introduction générale.....11

Partie I/ Histoire, culture et écriture des univers africain et ibéroaméricain.....29

Chapitre I : Tissage historique de la culture en Afrique et en Amérique latine.....32

Chapitre II/ Ecritures d'une culture spécifique.....55

Chapitre III/ « L'âme africaine » sur les terres d'Amérique.....77

Chapitre IV/ Une médiathèque transatlantique.....97

Partie II/ Le modèle latino-américain : entre parenté et influence.....129

Chapitre I : Mémoires croisées sur une histoire.....133

Chapitre II/ Le roman de l'inquiétude existentielle.....173

Chapitre III/ L'écriture des petites misères.....209

Partie III/ Provincialiser l'Europe.....241

Chapitre I/ Aperçu théorique d'une quête du présent.....245

Chapitre II/ Langues et langage.....271

Chapitre III/ Ecriture d'un imaginaire du Sud.....291

Conclusion générale.....337

Blibliographie.....345

Table des matières.....369

Résumés.....373

Introduction générale :

Les années 1980 constituent une période décisive dans l'élaboration des « nouvelles écritures africaines »[1]. Critiques et historiens de la littérature s'accordent pour parler d'un « tournant des années 1980 » impulsé par une nouvelle génération d'écrivains. Plusieurs réalités expliquent ce renouveau littéraire : la caducité de la thématique anticoloniale dont s'est nourri le roman africain quasiment dès ses origines, la déception des espoirs placés dans les indépendances, l'expansion des problématiques postcoloniales ou encore le phénomène de globalisation. Tout cela amène les écrivains africains (qui appartiennent de plus en plus au monde intellectuel et universitaire) à repenser leur rapport à l'Afrique et au monde, à redéfinir leur projet littéraire en tenant compte de la globalité-monde, à réfléchir sur les conditions d'élaboration d'une littérature conciliant la dimension nationale ou régionale et la dimension internationale ou universelle.

Dans le prolongement des œuvres comme *Le Devoir de violence*[2] du Malien Yambo Ouologuem ou *Les Soleils des indépendances*[3] de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma, la littérature africaine passe, de façon nettement remarquable, d'une écriture africaine « classique » à « une écriture postcoloniale résolument moderne, voire postmoderne »[4] comme l'indique Lydie Moudileno. Elle doit certainement son caractère postmoderne à la résolution de l'énigme que supposait le choix entre l'écriture du terroir et l'ouverture au monde. Le fait est que, à la différence de celle que nous appellerons la « génération classique », globalement attachée à l'Afrique traditionnelle où « l'individu est inséparable de sa lignée – qui continue de vivre à travers lui, et dont il n'est que le prolongement »[5] –, la génération postcoloniale d'écrivains afro-francophones subsahariens se réclame d'un héritage universel et ne se sent plus conditionnée par son appartenance ou ses origines africaines. A ce sujet, référons-nous aux très édifiants propos d'Henri Lopes qui nous livre sa position à la façon dont il convient d'« écrire l'Afrique aujourd'hui » :

> Je ne la dis plus comme mes aînés de la Négritude car nul n'est écrivain s'il ne défriche pas d'autres terres. […] Au-delà de cette identité commune qu'ils ont recouvrée pour

[1]Jean-Jacques Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
[2]Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.
[3]Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Presses de l'université de Montréal, 1968.
[4]Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales, La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.
[5]Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel, l'enfant peul*, Paris, Actes Sud, [1991] 2001, 17.

> notre bénéfice, je me sens riche d'une identité internationale ainsi que d'une identité propre, je veux dire d'un style, d'une signature qui me distinguent même de mon jumeau[6].

Ainsi en rupture avec la pensée de leurs prédécesseurs et, par conséquent, avec le projet esthétique de ceux-ci qui semble bâtie sur un socle unique de culture – africaine traditionnelle –, les écrivains de la nouvelle génération transforment « le texte francophone en parfait réceptacle des lettres universelles »[7]. Ils sont, pouvons-nous dire, voués à la production d'un roman ouvert à toutes les influences, un roman caractéristique du tout-monde glissantien, remarquera Papa Samba Diop[8]. La signature du manifeste *Pour une littérature-monde* par plusieurs de ces écrivains traduit clairement l'aspiration universaliste qui les anime. Des romanciers comme Henri Lopes, Kossi Efoui, Koffi Kwahulé ou Alain Mabanckou se sentent en droit de revendiquer un héritage universel, libres de recourir au modèle esthétique qui leur sied, à même de choisir quelle orientation donner à leur écriture. Pensons une fois de plus à Henri Lopes qui le notifie formellement, « quelles que soient ses origines, tout romancier dispose du choix de son sujet et du lieu de son histoire, tout comme il dispose de la liberté d'écrire dans la langue de son choix »[9]. Dans le même ordre d'idées, Abdourahman Waberi invite les écrivains à pratiquer la transhumance littéraire[10]. Le roman francophone subsaharien s'ouvre donc à la culture universelle, empruntant désormais de façon délibérée aux ressources culturelles, historiques et littéraires de tous les horizons. Cette diversification de ressources correspond à une multiplication de modèles d'expression et de représentations littéraires. L'Afrique intégrant la « totalité-monde », on ne s'étonnera désormais plus de déceler un lien entre une œuvre d'Ahmadou Kourouma et Dos Passos[11] ou entre celle d'Alain Mabanckou et celle de Louis-Ferdinand Céline[12]. Entre autres diverses possibilités d'orientations littéraires, le roman latino-américain semble particulièrement intéresser bon nombre de romanciers africains qui en font visiblement un des modèles privilégiés. Il se dessine de façon assez remarquable – entre la fin des années 1970 avec la parution de *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi en 1979 et au moins jusqu'en 2015 où Tierno Monénembo publie *Les Coqs cubains*

[6]Henri Lopes, « Ecrire l'Afrique aujourd'hui » in Papa Samba Diop/ Sélom Komlan Gbanou, *Palabres vol. VIII, N° spécial 2007-2008*, Langres, Ed. Dominique Guéniot, 2008, pp. 7-11, p. 8.
[7]Papa Samba Diop, « Le roman francophone subsaharien des années 2000, Les cadets de la post-indépendance », *Culture sud* N°166 juillet-septembre 2007, p. 13.
[8]Voir l'article ci-dessus.
[9]Henri Lopes, « Ecrire l'Afrique aujourd'hui » in Papa Samba Diop/ Sélom Komlan Gbanou, *Palabres vol. VIII*, *Op. cit*., p. 7.
[10]Voir Abdourahman Waberi, « Les Enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n°135, septembre-décembre 1998, p. 8-15.
[11]Voir Michel Patrick, « Ahmadou Kourouma, de l'Afrique à la "totalité-monde" », *Critique internationale*, N°16, mars 2002, pp. 70-76.
[12]Voir Suzanne Lafont, « Droit de poursuite : imaginaire patrimonial et présence de Céline dans *Verre Cassé* », dans Romuald Fonkoua (dir.), *Alain Mabanckou*, Paris, Classiques Garnier, 2016 (à paraître).

chantent à minuit – quelque chose de l'ordre d'une tendance africaine du roman latino-américain laissant s'échapper un air de parenté entre les deux univers littéraires. Nous nous intéressons justement au rapport entre ces deux univers sous le thème de « la phratrie de l'imaginaire » dont nous envisageons de cerner les différents enjeux pour la production romanesque afro-francophone. Pour des besoins de clarté et de rigueur, relevons tout de suite ce qu'il convient d'entendre par les termes phratrie, imaginaire et latino-américain.

Avant tout, commençons par aborder une notion qui s'avérera essentielle dans le cadre du présent travail : la parenté. Au-delà de sa définition première qui lui donne le sens de rapport entre individus établi par la naissance ou la consanguinité voire par l'alliance matrimoniale, la parenté peut se décliner en termes de similitudes, ressemblances, traits communs conférant un air de famille à différentes entités (à ce titre, nous pourrons parler de parenté des univers africain et latino-américain en cela qu'on y relève des homologies). Elle peut également prendre le sens de relation d'appartenance commune à un ensemble déterminé, une famille définie par la nationalité, la communauté géographique ou linguistique, le phénotype voire la génération. Cependant, alors qu'on pourrait être tenté de ranger les différents caractères de famille sous le même concept de parenté, on constate que des nuances existent dans leur conceptualisation. Ainsi, par exemple, il s'opère une distinction entre le concept de parenté et celui d'ancestralité en littérature comme cela apparaît chez Ralph Ellison. En effet, avec l'intellectuel et écrivain américain, la parenté s'entendra comme la communauté naturelle, politique ou socio-anthropologique tandis que l'ancestralité renverra au lien motivé qui unit un auteur et ceux qui l'ont influencé ou inspiré. Suivant cette idée, le natif d'Oklahoma City écrit :

> While one can do nothing about choosing one's relatives, one can, as artist, choose one's "ancestors". Wright was, in this sense, a "relative", Hemingway an "ancestor". Langston Hughes, whose work I knew in grade school and whom I knew before I knew Wright, was a "relative" ; Eliot, whom I was to meet only many years later, and Malraux and Dostoevsky and Faulkner, were "ancestors"[13].

D'un côté on a un groupe auquel on appartient de fait, les parents, et de l'autre un groupe dans lequel on s'intègre, les ancêtres. Estimant que « les écrivains ressemblent plus à leurs frères qu'à leurs pères »[14] Henri Lopes préfère cependant parler de fraternité plutôt que d'ancestralité. Son idée est que, sans nécessairement entretenir des rapports d'engendrement,

[13]Ralph Ellison, « The World and the Jug » [1964], in *The Collected Essays of Ralph Ellison*, New York, The Modern Library, 2003, p.185.
[14]Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois,* Paris, Gallimard, 2003, pp. 15-16.

les écrivains « entretiennent entre eux des liens et des échanges, qui se rient des frontières et du temps »[15]. Une idée qu'on retrouve chez Alain Mabanckou qui s'inscrit dans une fraternité littéraire fondée sur des « complicités au-delà des continents, nationalités, des catéchismes et de l'arbre généalogique pour ne retenir que le clin d'œil que se font deux créateurs que tout semblait éloigner dès le départ… »[16]. Il parle ainsi de « fratrie littéraire » qui lui fait par exemple se sentir plus proche de Céline – dont il partage la langue – que de Wole Soyinka dont il partage l'appartenance géographique ou la communauté phénotypique. En ce qui nous concerne, nous parlerons souvent de parenté pour désigner l'air de famille, les similitudes, les traits communs entre des univers ou des œuvres relevant soit d'homologies naturelles soit du conditionnement c'est-à-dire d'une « habitude mentale » relevant d'une formation similaire ou de l'impact de l'empire culturel ainsi que l'expose assez bien Judith Schlanger dans son ouvrage *Le Neuf, le différent et le déjà-là*[17]. Par contre, ce qui apparaît sous le concept d'ancestralité chez Ralph Ellison, la fraternité d'Henri Lopes ou la fratrie d'Alain Mabanckou, trouvera son sens dans la notion de phratrie que nous mettons en avant dans le cadre de notre travail.

Pourquoi phratrie au lieu de fratrie ? On connaît « la fratrie des écrivains congolais » des années 1970-1980 voire 1990 composée entre autres d'auteurs comme Sylvain Bemba, Henri Lopes, Sony Labou Tansi, Jean-Baptiste Tati Loutard, Guy Menga. Un groupe d'écrivains congolais ayant décidé de se rassembler en une famille pour échanger sur la littérature et se prêter assistance dans leur travail. Une fratrie qui avait tout d'un compagnonnage littéraire, les uns et les autres se faisant régulièrement des clins d'œil dans leurs œuvres. Cela nous fait penser au « groupe de Barranquilla »[18] auquel a appartenu Gabriel García Márquez qui, soit dit en passant, a très bien été adopté par « la fratrie des écrivains congolais ». On pourrait d'ailleurs se dire que la phratrie que nous évoquons ici est, en quelque sorte, la version transatlantique de « la fratrie des écrivains congolais ». Alors

[15]Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois, Op.cit.,* p.17. Sur cette question de fraternité/ancestralité chez Henri Lopes et Ralph Ellison, voir Anthony Mangeon, « Henri Lopes au miroir d'Aragon » in Charline Pluvinet, Yolaine Parisot (dir.) : *Récits du temps présent. La fiction face à l'histoire immédiate,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 217-233.

[16]Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (sous la direction de), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 55-66, p. 61.

[17]Judith Schlanger, *Le Neuf, le différent et le déjà là*, Paris, Hermann, 2014.

[18]Groupe d'amis formé par un ensemble d'intellectuels (journalistes et hommes de lettres) vivants à Barranquilla. Il est constiué de figures colombiennes comme Germin Vargas, Alfonso Fuenmayor, Alvaro Cepeda Samudio et lui-même Gabriel García Márquez. Le groupe se forme à partir des années 1940 et reste actif jusque dans les années 1970. Le groupe échangeait ses idées et ses goûts notamment sur la littérature et les arts. De nombreux clins-d'oeil de Gabriel García Márquez à ses amis du groupe témoigne de la dynamique de la fratrie. A ce sujet, voir entre autres Jacques Gilard, « El Grupo de Barranquilla », *Revista Iberoamericana*, Nº50, número especial dedicado a La literatura colombiana de los últimos sesenta años, 1984, pp. 905-935.

revenons à notre question. Pourquoi phratrie au lieu de fratrie ? Peut-être parce que ces parfaits homonymes ne sont pas parfaitement synonymes. Une archéologie des notions suffit pour s'en rendre compte. Du latin *frater* qui signifie frère, le vocable fratrie « appartient à l'origine au vocabulaire de la démographie et désigne l'ensemble des frères et sœurs d'une même famille »[19], lit-on sur le site de l'Académie Française. Le terme phratrie, par contre,

> ressortit d'abord au vocabulaire des institutions grecques : il est emprunté du grec *phratria,* qui désignait une association de citoyens liés par une communauté de rites et appartenant à la même tribu. Ce terme a été repris par la suite par les anthropologues pour désigner un ensemble de clans qui se disent apparentés. *Phratia* est dérivé de *phratêr,* « membre d'un clan », et non pas « frère biologique ». Pour évoquer cette dernière notion, les Grecs avaient d'autres mots, parmi lesquels *adelphos,* « frère », et *adelphé,* « sœur », qui signifiaient proprement « (nés d') un seul utérus »[20].

Pour rendre les choses encore plus claires, si besoin est, disons qu'à l'opposé de la « fratrie » qui réfère à une fraternité biologique d'ascendance directe (individus issus du même utérus), la phratrie renvoie – dans la Grèce athénienne – à une division tribale caractérisée par une association de personnes ou de familles revendiquant une ancestralité commune, sans nécessairement être liées par le sang. Il est un groupement de familles, une subdivision de la tribu remplissant des fonctions religieuses ou civiles. « Une fois que les familles, les phratries et les tribus étaient convenues de s'unir et d'avoir un même culte, aussitôt on fondait la ville pour être le sanctuaire de ce culte commun »[21], écrit Fustel Coulanges au sujet de la tradition grecque. On comprend à ces propos que la fratrie est un sous ensemble de la phratrie qui est elle-même un sous ensemble de la tribu. Pourquoi donc phratrie au lieu de fratrie ? Parce que c'est le caractère d'unité ou de regroupement autour de pratiques et de croyances communes que nous mettons en avant en utilisant la notion de phratrie pour désigner les imaginaires africain et latino-américain. Le terme fratrie est relativement acceptable pour se référer au groupe d'écrivains congolais qui, bien que n'étant pas biologiquement frères, appartiennent au moins à la même « mère patrie » congolaise. Il l'est certainement moins pour évoquer un ensemble d'écrivains issus de nations et de continents distincts.

[19]« Fratrie et phratrie », Académie française (Dire ne pas dire) [En ligne], URL : http://www.academie-francaise.fr/fratrie-et-phratrie mis en ligne le 07 novembre 2013, consulté le 11 avril 2015.
[20]« Fratrie et phratrie », Académie française (Dire ne pas dire), *Op. cit*.
[21]Fustel de Coulanges, *La cité antique : étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome*, Valladolid, Editorial Maxtor, [1864] 2011, p. 166.

Concernant l'imaginaire, deux versants sémantiques – parallèles mais complémentaires – sont à inscrire à son compte. D'une part, l'imaginaire désigne l'un des trois principaux plans du champ psychanalytique (le réel, le symbolique et l'imaginaire). D'autre part, il renvoie

> au moment où les modes d'expression dévient de leur fonction représentative des objets pour mettre en scène les fantasmes d'un sujet – individuel – ou les croyances d'un groupe avec interactions possibles des unes aux autres[22].

Il s'agit en tout cas d'une dimension de l'imagination. Nous l'entendons simplement comme mode de penser ou de représentation du réel appréciable à l'échelle individuelle ou collective. Nous y reviendrons plus tard en abordant sa théorisation par l'anthropologue français Gilbert Durand. Pour ce qui est du sens du terme latino-américain, il semble aller de soi. Cependant, devant l'ambiguïté que lui reconnaît João Feres Júnior, il nous apparaît nécessaire de préciser quel sens revêt ce « concept » dans notre étude.

Dans son ouvrage intitulé *Histoire du concept d'Amérique latine aux Etats-Unis*[23], João Feres Júnior montre en effet que le concept d'Amérique latine ou « Latin America » est problématique dans la mesure où il a été créé par les Nord-Américains dans le but de se glorifier et de renforcer leur propre identité en lui opposant péjorativement « le latino-américain ». Ce concept est ainsi lié à un ensemble d'attributs péjoratifs qui ont favorisé et légitimé la politique d'asservissement des Etats-Unis vis-à-vis de leurs voisins du Sud et il renferme un certain chauvinisme qui s'est même retrouvé dans les théories et approches des sciences sociales avec les « latin america studies » des spécialistes nord-américains, indique le sociologue brésilien. Ce dernier signale toutefois que,

> de nos jours, le terme latin america est fréquemment employé […] pour désigner une localisation. Comme tel, il constitue un élément du vocabulaire géographique. [En ce sens,] l'expression signifie quelque chose comme « un lieu correspondant aux limites de l'Amérique latine »[24].

Le sens géographique du concept d'Amérique latine ainsi empreint de neutralité, il correspond au nom de continent au même titre que l'Afrique, l'Europe ou l'Asie. Sera donc appelé latino-américain, tout ce qui renvoie à l'espace « latin » de l'Amérique c'est-à-dire l'espace américain linguistiquement dominé par les langues latines que sont l'espagnol, le

[22]Paul Aron & cie, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 369.
[23]João Feres Júnior, *Histoire du concept d'Amérique latine aux Etats-Unis*, Paris, L'Harmattan, 2010.
[24]*Ibidem*., p. 9.

portugais et le français. C'est exactement ce sens se rapportant à la géographie que nous retenons dans notre travail. Autre précision, l'expression phratrie de l'imaginaire est doublement connotée. D'une part, elle fait référence à des individus dont la fraternité relève de leur appartenance à un imaginaire commun, un ensemble d'individus unis par des pratiques et des croyances relevant du même imaginaire. D'autre part, elle fait référence à la parenté de l'imaginaire d'un groupe avec celui d'un autre ; elle caractérise des imaginaires issus frères, comme appartenant au même clan ou à la même tribu – ce qui peut être du fait de relever de la même culture ou simplement, pour filer la métaphore, de cultures sœurs.

Pour rappel, sous la formulation *La Phratrie de l'imaginaire : les écrivains africains et le modèle latino-américain à partir des années 1980*, nous nous intéressons à l'orientation latino-américaine du roman africain observable à partir du tournant des années 1980. Qu'il s'agisse de l'espace romanesque, des thèmes ou de l'esthétique, des traits reconnaissables à l'univers latino-américain apparaissent dans le roman africain laissant ainsi s'échapper un air de parenté entre les deux univers littéraires. Notre étude s'intéresse à cette parenté qui semble fonder ce que nous appelons phratrie de l'imaginaire afin de problématiser le rapprochement romanesque des univers africains et latino-américains. En effet, que peut-on lire de cette parenté ? La présence de caractères latino-américains dans le roman africain a-t-elle une signification au-delà de simples homologies qui, comme le souligne Jean-Louis Cornille[25], peuvent exister de façon tout à fait fortuite chez des écrivains n'ayant aucun rapport entre eux ? En d'autres termes, est-on en mesure de parler d'une entreprise intentionnelle ou s'agit-il simplement d'une rencontre accidentelle entre des littératures dont les points communs sont multiples ? Face à cette question, les positions divergent. Deux positions sont les plus dominantes. D'un côté des critiques qui soutiennent la thèse d'une parenté fortuite, de l'autre ceux qui y voient la manifestation de l'influence du roman latino-américain sur le roman africain.

Le lien entre la littérature afro-francophone subsaharienne et la littérature latino-américaine dans leur généralité a rarement été analysé de façon directe. En général, il s'établit à travers les nombreux travaux consacrés au rapport de Sony Labou Tansi à Gabriel García Márquez. A propos de ceux-ci, il s'agit pour la plupart du repérage d'homologies entre les textes de l'écrivain congolais et ceux de son homologue Colombien, essayant de déterminer le rapport intertextuel sans nécessairement chercher à en souligner les motivations.

[25]Voir Jean-Louis Cornille, *Plagiat et créativité*, Amsterdam-New York, Ed. Rodopi, 2008.

C'est, entre autres, le cas avec El Hadj Abdoulaye Diop dont la thèse[26] porte sur la manifestation du réalisme magique chez ces deux écrivains sans vraiment prendre en compte la dimension hypertextuelle[27] de leurs œuvres. Des pistes d'interprétation nous sont par contre fournies par Justin K. Bisanswa[28] qui aborde la relation entre Gabriel García Márquez et Sony Labou Tansi sous le prisme d'une homologie caractéristique de la modernité des deux romanciers. L'idée n'est pas loin de celle de Georges Ngal qui, sans établir de rapport avec le roman latino-américain, note que « l'esthétique du grotesque, de la bouffonnerie apparue dans le roman de la décennie quatre-vingt n'est compréhensible que comme dénonciation des dictatures ubuesques »[29].

A une échelle plus grande, Mame Seck Mbacke s'intéresse au parallélisme entre la littérature africaine et la littérature latino-américaine[30]. Sans vraiment aborder le dialogue qui existe entre les deux littératures, il évoque plutôt la fécondité de la culture africaine dans l'élaboration d'une littérature latino-américaine originale et relève les communes attentes placées autour de ces deux littératures liées par une même toile de fond. Il s'agit là, d'un article singulièrement remarquable par le parallélisme qu'il fait entre les univers socio-culturels des littératures africaine et latino-américaine qui devraient les engager sur une même trajectoire « débouch[ant] sur la sauvegarde de l'humain : ce qui fait l'homme »[31]. D'après ces analyses donc, la justification de la parenté entre des romans latino-africains et les romans africains est à rechercher du côté de la parenté des univers eux-mêmes.

L'Amérique latine et l'Afrique sont effectivement très proches. Géographiquement parlant, toutes deux représentent des espaces tropicaux avec d'importantes forêts et fleuves en grande partie réchauffés par le même équateur. Il s'agit de détails particulièrement importants pour l'imaginaire des différents espaces comme on l'entend notamment avec Sony Labou Tansi qui déclare : « c'est comme cela que j'explique ma parenté avec l'Amérique latine. Mon

[26]El Hadj Abdoulaye Diop, *Aspects du Réalisme chez Gabriel Garcia Marquez et chez Sony Labou Tansi : Réalisme merveilleux et réalisme surnaturel*, Université Paris IV Sorbonne, thèse de doctorat nouveau régime, septembre 1996.
[27]Le terme renvoie à l'hypertextualité, concept développé par Gérard Genette pour définir les rapports de filiation entre les textes. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes ou la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
[28]Justin K. Bisanswa, *Roman africain contemporain : Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009.
[29]Georges Ngal, *Création et rupture en littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 9.
[30]Mame Seck Mbacke, « le réalisme magique chez Sony Labou Tansi et Gabriel Garcia Marquez », *Ethiopiques*, N° 68, 1er semestre 2002, [En ligne], http://www.refer.sn/ethiopiques/article.php3?id_article=29. Consulté le 25 avril 2009. Il reprend, dans son article, une analyse déjà exposée pour le compte de sa thèse de doctorat : *Aspects du Réalisme chez Gabriel Garcia Marquez et chez Sony Labou Tansi : Réalisme merveilleux et réalisme surnaturel*, Université Paris IV Sorbonne, thèse de doctorat nouveau régime, septembre 1996
[31]Mame Seck Mbacke, « le réalisme magique chez Sony Labou Tansi et Gabriel Garcia Marquez », *Op.cit*..

désir fougueux de rester près de l'équateur, de vivre avec un cœur où il fait chaud »[32]. La tropicalité apparaît comme un élément de rapprochement des imaginaires. En plus, cet espace tropical est pourvu d'un relief impressionnant, à l'origine d'un imaginaire singulier du point de vue de Sony Labou Tansi qui soutient qu'« on peut garder la Seine dans n'importe quel cerveau humain, pas l'Amazone et encore moins l'Amazonie »[33] qu'il considère comme équivalents du Kongo et de la forêt du Bassin du Congo. On relèvera la mise en distance du modèle occidental – caractérisé par la Seine – dans son rapprochement des univers africain et latino-américain.

Sur le plan politico-historique, les deux continents ont été victimes de l'esclavage pratiqué par les puissances impériales de l'Occident avant de connaître les sévices inhérents à la vie coloniale. Ils ont traversé la « situation coloniale »[34] puis celle de décolonisation avant de vivre en situation de « néocolonialisme »[35] et enfin en situation postcoloniale[36]. Il s'agit ainsi, dans les deux cas, de continents qui ont vu des régimes conservateurs et dictatoriaux succéder aux coloniaux. Nous savons avec Lucien Goldman que l'imaginaire d'un auteur (nous pouvons l'étendre aux peuples) est influencé par son univers vital. Cela implique que ceux vivant dans des univers semblables sont soumis à la même influence. C'est d'ailleurs une idée que l'on retrouve chez Boniface Mongo-Mboussa qui s'étonne devant la ressemblance esthétique de romans africains qu'il qualifie de postmodernes : « Comme si devant une toile de fond faite de réalités communes, chaque romancier devait rédiger à sa manière : peindre des caractères et des milieux ou des attitudes éthiques et métaphysique »[37]. La similitude de contextes expliquerait ainsi la parenté littéraire, ce qui nous semble bien soutenable. Cependant, nous nous demandons si le contexte socio-politique peut à lui seul expliquer la parenté littéraire entre l'Amérique latine et l'Afrique. La thèse de l'influence est-elle vraiment à écarter ? Certains critiques ne sont pas de cet avis.

[32]Sony Labou Tansi cité par Jean-Michel Dévésa in Jean-Michel Dévésa*, Sony Labou Tansi écrivain de la honte et des rives du Kongo,* Paris, L'Harmattan, 1996, p. 220.
[33]*Ibidem*., p. 226.
[34]Terme que Catherine Coquery-Vidrovitch emprunte à G. Balandier dont l'article ainsi intitulé parait en 1951. Il désigne le moment de colonisation effective. Voir Catherine Coquery-Vidrovitch *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*, *Enjeux politiques de l'histoire coloniale,* Marseille, Agone, 2009, p. 17.
[35]Mot que Catherine Coquery-Vidrovitch reconnaît à Nkrumah, alors président du Ghana. Voir Catherine Coquery-Vidrovitch, *Enjeux politiques de l'histoire coloniale,* Op.cit. p. 18.
[36] Il s'agit de la période de résistance au discours impérial. Voir Catherine Coquery-Vidrovitch, *Enjeux politiques de l'histoire coloniale, Op. cit*., p. 18.
[37]Boniface Mongo-Mboussa, *Nouvelle génération. 25 auteurs à découvrir. Cultures Sud. Notre Librairie*, N° 166, juillet-septembre 2007, p. 17.

On retrouve l'idée d'une influence du roman latino-américain sur le roman africain chez Jean-Jacques Séwanou Dabla qui, bien que se gardant de « cerner l'ampleur des rapports existants entre Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez », s'engage toutefois à montrer

> comment l'intertextualité peut délaisser la simple citation de mots et devenir cette entreprise du type romanesque, cette reproduction de motif qui crée l'homologie narrative chez les deux écrivains et la novation dans le roman africain[38].

Il faut dire que, sans renier l'influence de « l'air du temps », en l'occurrence la modernité évoquée plus haut, le critique nous invite à regarder du côté de l'intertextualité – notamment le recours au modèle latino-américain – pour y déceler une source du renouvellement de l'écriture africaine. Il traite du cas Gabriel García Márquez et Sony Labou Tansi tout en généralisant l'influence du roman latino-américain sur le roman africain du tournant des années 1980. Une autre piste intéressante à explorer est celle proposée par Daniel-Henri Pageaux qui – travaillant sur le rapport Sony Labou Tansi/ Gabriel García Márquez – suggère la mise en exergue du caractère manifeste de la récriture qu'il conçoit comme un principe d'écriture visant à réhabiliter l'antique imitation et pouvant fonctionner comme un clin d'œil fait à l'Occident en guise de résistance[39]. Avec François Tchichellé Tchivéla[40], on dépasse le rapport entre les deux écrivains pour avoir une vue un peu plus généralisée aux espaces congolais et latino-américain. Le critique, peu d'accord avec l'idée d'une influence latino-américaine sur le roman congolais, adopte tout de même une position concessive. Il estime en effet que la ressemblance entre la littérature congolaise et la littérature latino-américaine est plus une affaire de parenté que d'influence et, si son propos est de relever qu'« il existe surtout entre cette littérature [latino-américaine] et celle du Congo des rencontres fortuites, des ressemblances involontaires et des différences essentielles »[41], il reconnaît néanmoins que « l'influence de la littérature latino-américaine est incontestable chez certains écrivains congolais »[42]. En plus de reconnaître l'intérêt de certains écrivains congolais pour le modèle latino-américain, l'article de François Tchichellé Tchivéla a le mérite de fournir une explication des homologies remarquables entre les œuvres congolaises et la littérature latino-américaine, comme l'article de Daniel-Henri Pageaux le fait au niveau

[38]Jean-Jacques Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, *Op.cit*., p. 228.
[39]Daniel-Henri Pageaux : « Entre le nouveau et la modernité : vers de nouveaux modèles ? », *Notre Librairie n°78*, 1985, p. 31-35.
[40]François Tchichellé Tchivéla, « Une parenté outre-Atlantique », *Notre librairie, Littérature Congolaise, N°92/93, 1988*.
[41]*Idem.*
[42]*Ibidem.,* p. 34.

de la relation Sony Labou Tansi/ Gabriel García Márquez. La thèse de l'influence nous semble tout aussi soutenable que celle de la parenté défendue par le premier groupe.

Entre les deux positions que nous venons d'exposer ci-dessus, nous adoptons celle de la conciliation. Nous proposons d'approcher le sujet sous l'angle de l'influence de la parenté c'est-à-dire que la parenté cosmique et historique des univers latino-américain et africain influencerait la production romanesque qui finirait elle-même par établir une parenté littéraire. L'hypothèse qui nous vient alors à l'esprit – et autour de laquelle se construira notre travail – est celle de l'existence d'une parenté transatlantique dépassant le cadre de fortuites homologies, une parenté délibérément construite ou du moins stratégiquement cultivée par ceux qu'on pourrait appeler les écrivains du Sud. Pour ainsi dire, nous pensons que l'adoption du modèle latino-américain par les romanciers africains est une entreprise intentionnelle et assumée, motivée par la ressemblance des espaces et la similarité des contextes socio-anthropologiques. Ce qui nous amène à la question majeure de notre travail : quel(s) intérêt(s) pour le roman africain de recourir au modèle latino-américain ? Quel est l'impact esthétique et idéologique du modèle latino-américain sur le roman africain ? En un mot, comment interpréter le rapprochement des imaginaires africain et latino-américain mis en exergue par la production romanesque négro-africaine depuis au moins les années 1980 et au sein de l'espace francophone subsaharien ? Trois propositions de réponses s'offrent à nous pour justifier l'entreprise des romanciers africains : le désir pour les écrivains africains d'échapper à la domination du centre que représente l'Occident les conduit à revoir leur projet esthétique et sinon à trouver de nouveaux modèles, au moins à les diversifier ; leur volonté de s'identifier à un modèle caractéristiquement plus proche les oriente vers l'univers latino-américain auquel ils peuvent reconnaître une parenté géographique, climatique, politico-sociale, historique et culturelle ; la nécessité d'adopter une position nouvelle et crédible dans le champ littéraire qui est le leur se présente elle également comme une motivation valable dans l'adoption du modèle latino-américain.

Soulignons que sur cette voie d'analyse nous rencontrons les articles de Barbara Dos Santos et de Florence Paravy. La première citée montre qu'en vue de s'extirper de la culture coloniale imposée par le Portugal,

> les écrivains d'Afrique lusophone se sont identifiés à la littérature brésilienne qui apparaissait à leurs yeux comme un modèle, une voie à suivre pour l'élaboration d'une littérature autonome, détachée des schémas coloniaux[43].

L'auto-identification des écrivains africains au modèle latino-américain est également ce que met en lumière Florence Paravy dans son article « Les écrivains africains en quête d'un tiers-monde » où elle soutient que l'Amérique latine se présente comme un miroir à travers lequel les Africains peuvent contempler leur image et réfléchir sur leur littérature[44]. Nous exploiterons ces analyses à partir d'un corpus déterminé selon les intérêts de notre analyse.

Notre sujet se rapportera plus précisément au roman afro-francophone subsaharien du tournant des 1980 à 2015. Sept textes constitueront notre principal corpus d'étude : *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*[45] et *L'Etat honteux*[46] de Sony Labou Tansi ; *Pelourinho*[47] de Tierno Monénembo ; *Filles de Mexico*[48] de Sami Tchak ; *Chronique d'une mort annoncée*[49] et *L'Automne du Patriarche*[50] de Gabriel García Márquez ; *Bahia de tous les saints*[51] de Jorge Amado. Un corpus secondaire comprenant des textes comme *La Vie et demie*[52] de Sony Labou Tansi ; *Les Coqs cubain chantent à minuit*[53] de Tierno Monénembo ; *Le Paradis des chiots*[54] de Sami Tchak ; *Cent ans de solitude*[55] de Gabriel García Márquez ; *El Señor Presidente*[56] de Miguel Ángel Asturias, *Ecue-Yamba-Ô*[57] et *Concert baroque*[58] d'Alejo Carpentier, sera également exploiter afin d'enrichir notre étude. Bien entendu, d'autres romans n'appartenant à aucun de nos corpus seront souvent convoqués de temps à autre pour les besoins de l'analyse.

---

[43]Barbara dos Santos, « Brésil-Afrique : l'influence du modernisme brésilien dans les littératures angolaise et mozambicaine », *Op. cit*. p. 147.
[44]Florence Paravy, « Écrivains africains en quête d'un tiers monde », in *Les lettres francophones, hispanophones, italophones et lusophones et la latinité*. (Colloque international, Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 20-21 mai 2010), *Silène* (revue en ligne du Centre de recherches Littérature et poétique comparées), 2011. URL : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=colloque&colloque_id=9
[45]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985.
[46]Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, Paris, Seuil, 1981.
[47]Tierno Monénembo, *Pelourinho*, Paris, Seuil, 1995.
[48]Sami Tchak, *Filles de Mexico*, Mercure de France, Paris, 2008.
[49]Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1981.
[50]Gabriel García Márquez, *El Otoño del patriarca*, Madrid, Espasa Calpe, [1975] 1993.
[51]Jorge Amado, *Bahia de tous les saints*, Paris, Gallimard, [1935] 1938.
[52]Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.
[53]Tierno Monénembo, *Les Coqs cubains chantent à minuit*, Paris, Seuil, 2015.
[54]Sami Tchak, *Le Paradis des chiots*, Mercure de France, Paris, 2006.
[55]Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad,* Madrid, Real Academia Española, [1967] 2007.
[56]Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*, Madrid, Alianza, [1946] 1992.
[57]Alejo Carpentier, *Écue-Yamba-Ó*, Barcelona, Alfaguara, 1977.
[58]Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, Madrid, Ediciones Siglo XXI, 1978.

Avec les textes de Sony Labou Tansi, Tierno Monénembo et Sami Tchak, nous avons à notre disposition diverses orientations esthétiques qui nous permettent de globalement cerner les principales caractéristiques du recours au modèle latino-américain. Ils nous semblent bien indiquer pour mettre en valeur les différents clans que l'on peut retrouver dans la phratrie de l'imaginaire que nous abordons. Sony Labou Tansi dont la fortune littéraire est immense, en témoignent les nombreux travaux critiques suscités par son œuvre, peut être considéré comme un écrivain « existentialiste », viscéralement attaché à la condition humaine. Ce qui le rapproche de Gabriel García Márquez dans une posture dialogique qui est l'une des premières à attirer l'attention sur la phratrie transatlantique. Non moins important pour les littératures africaines, bien qu'on puisse estimer qu'il ne bénéficie pas forcément du même intérêt critique que Sony Labou Tansi, Tierno Monénembo se caractérise plutôt comme un écrivain de la mémoire. Lié au thème de l'identité, la question de la mémoire est celle qui, de l'avis du romancier guinéen, est susceptible d'apporter des réponses conséquentes aux « amnésiques » rejetons de l'Afrique en vue de surmonter leur crise identitaire. En cela, il se reconnait un réel intérêt pour les écrivains latino-américains, « les Brésiliens surtout », confie-t-il. C'est d'ailleurs à partir de cette relation entre identité et mémoire que Tierno Monénembo rencontre des écrivains comme Jorge Amado et Alejo Carpentier qui constituent tous deux des figures majeures de la littérature latino-américaine. Autre auteur désormais important pour les littératures africaines, Sami Tchak l'un des écrivains africains de la nouvelle génération particulièrement remarquable pour avoir « érigé l'obscène en catégorie esthétique » ainsi que le souligne Jacques Chevrier[59]. L'auteur togolais est souvent considéré comme un héritier de Sony Labou Tansi, rapport qu'il explique simplement par le recours à la même source : les littératures latino-américaines. Mais, à la différence de son aîné Congolais, l'écrivain togolais est plutôt friand de la critique sociale dans sa version contemporaine en Amérique latine. Les problèmes sociaux comme la misère et la violence urbaine, les inégalités de toutes sortes sont au centre de son œuvre. L'Amérique latine étant, tout comme l'Afrique, l'un des lieux où la crise sociale est des plus palpables, l'univers latino-américain, la représentation qu'en font les romanciers contemporains à l'exemple de Pedro Juan Gutiérrez ou Fernando Vallejo, motive fortement l'écriture de Sami Tchak. En gros, au-delà de leurs particularités, c'est l'esthétique latino-américaine, les procédés de représentation caractéristiques du roman latino-américain qui se trouvent adoptés par ces trois écrivains comme par beaucoup d'autres romanciers francophones subsahariens.

[59]Jacques Chevrier, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.

Notons qu'il s'agit d'un phénomène observable au-delà de l'espace francophone subsaharien. Il est par exemple possible de rapprocher des romanciers africains anglophones tels Syl Cheney-Coker et Ben Okri[60] ; lusophones à l'image de Variato Cruz et José Eduardo Agualusa[61] ou même de l'espace africain saharien avec Rachid Mimouni ou Tahar Ben Jelloun[62], de l'univers latino-américain. Nous avons cependant préféré circonscrire notre étude à l'espace francophone subsaharien dans l'espoir de la rendre moins complexe et plus précise.

Pour aborder notre corpus en vue d'un examen relativement complet de nos hypothèses de lecture, un ensemble d'outils méthodologique doit inévitablement être mobilisé. Ainsi avons-nous opté pour une systémique alliant, entre autres, la théorie des structures anthropologique à l'imaginaire élaborée Gilbert Durand[63] ; les théories intertextuelles qui n'ont cessé de se développer depuis Mikhaïl Bakhtine[64] et Gérard Genette[65] jusqu'à Jean-Louis Cornille[66] et Suzanne Lafont[67] ; les théories postcoloniales promues entre autres par Edward Said[68], Homi K. Bhabha[69], Gayatri Chakravrty Spivack[70], Jean-Marc Moura[71] et Yves Clavaron[72] ; la théorie du champ littéraire élaborée par Pierre Bourdieu et trouvant écho dans les travaux de Pascale Casanova sans oublier les théories transculturelles

[60]Voir par exemple Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye,* New York, Routledge, 1998 ; Elizabeth Gackstetter, Nichols and Timothy R. Robbins, *Pop Culture in Latin America and the Caribbean*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2015.

[61]Nous avons par exemple montré dans un travail précédent, notre mémoire de master, que l'œuvre du romancier angolais, *Les Femmes de mon père*, s'inscrit dans un dialogisme significatif avec celle du Brésilien Moacyr Sciliar, *L'Etrange naissance de Rafael Mendes*. Mais, de façon encore plus significative, Barbara dos Santos expose le lien étroit contact qui lie la littérature africaine lusophone à la littérature latino-américaine, brésilienne en l'occurrence. Voir Barbara dos Santos, « Brésil-Afrique : l'influence du modernisme brésilien dans les littératures angolaise et mozambicaine », in Yves Clavaron, Jean-Marc Moura (sous la direction de), *Les Empires de l'Atlantique*, Bécherel, Les Perséides, 2012, pp. 143-154 ; Barbara dos Santos, « Échos amadiens en Afrique lusophone : la réception de l'œuvre de Jorge Amado en Angola », *Amerika* [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 22 juin 2014, consulté le 10 juillet 2015. URL : http://amerika.revues.org/5003 ; DOI : 10.4000/amerika.5003

[62]A ce sujet, voir John D. Erikson, « Magical Realism and Nomadic Writing in the Maghreb », in Stephen M. Hart, Wen-chin Ouyang (edited by), *A Companion to Magical Realism*, New York, Tamesis, 2005 ; Stella Annani, « Le réalisme magique dans la littérature maghrébine : quelques exemples », *LIMAG* [En ligne] URL : http://www.limag.com/Textes/ColLyon2003/Annani.htm

[63]Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* : *introduction à l'archétypologie générale,* Paris, Bordas, [1960] 1969.

[64]Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Tel/Gallimard, [1978] 1987.

[65]Gérard Genette, *Palimpseste ou la littérature au second degré*, *Op. cit*.

[66]Jean-Louis Cornille, *Plagiat et créativité*, *Op. cit*.

[67]Suzanne Lafont, *Céline et ses compagnons littéraires Rimbaud, Molière,* Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2005.

[68]Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980 ; Edward Said, *Culture et Impérialisme*, Fayard/Le Monde Diplomatique, [1993] 2000.

[69]Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, [1994] 2007 ;

[70]Gayatri Chakravorty Spivack, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* Éditions Amsterdam, [2006] 2009.

[71]Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, [1999] 2013.

[72]Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2011.

auxquelles on imprimera les noms de Fernando Ortiz[73], Oswald de Andrade[74] et Ángel Rama[75]. Nous y reviendrons un peu plus en détail dans le développement de notre analyse, aussi nous nous contentons d'une présentation sommaire de ces éléments théoriques.

Rappelons une fois de plus que, sous le thème de la phratrie de l'imaginaire, nous avons l'ambition d'interroger les liens entre le roman africain et le roman latino-américain en vue d'en déterminer les enjeux. Justement consacrées à l'examen des différents modes de rapports entre textes, les théories intertextuelles nous apparaissent très bien indiquées pour déterminer la nature et la manifestation voire la fonction des relations entre les romans africain et latino-américain. A travers la théorie des structures anthropologiques de l'imaginaire, Gilbert Durand nous apprend que l'imaginaire découle aussi bien de notre univers psychique et individuel que de notre monde anthropologique et collectif. L'imaginaire s'enracine ainsi dans la culture ambiante des individus. De ce fait, la théorie mise en place par Gilbert Durand nous servira à montrer comment, la culture commune sédimentée par une histoire en partage contribue à édifier un imaginaire familier entre les continents africain et latino-américain. Nous tirerons des théories postcoloniales leur capacité à décrire et interpréter l'impact du fait colonial sur la pensée, la culture et les productions culturelles des espaces qui en ont été affectés (notamment les anciennes colonies cela se lit souvent de façon plus évidente) et les rapports entre ex-colonie et leur ancienne métropole qui restent marqués par ce fait. Pour compléter l'analyse sur les enjeux de l'orientation latino-américaine du roman africain, les théories du champ seront certainement d'un apport considérable. Reconnaissant avec Pierre Bourdieu que l'univers littéraire est un vaste champ où chaque choix opéré par un écrivain est une entreprise de positionnement, le choix des écrivains africains nous apparaît comme une stratégie dont l'enjeu majeur est l'acquisition de « la valeur spécifique qui a cours dans l'espace littéraire mondial ». Nous pourrons ainsi, avec l'aide des théories du champ, examiner les lois institutionnelles présidant au choix des romanciers africains que l'on peut envisager, en nous appuyant sur Pascale Casanova, comme une occasion d'échapper à Paris et d'inventer une dissidence esthétique[76].

La première partie de notre travail est consacrée à la relation entre la culture des espaces africains et latino-américains et l'imaginaire tel qu'il s'exprime dans les œuvres qui y sont produites. Nous nous proposons de montrer que l'histoire politique et culturelle de

[73]Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar*, La Habana, Editorial de ciencias sociales, [1940] 1983.
[74]Oswald de Andrade, « Manifiesto antropofago », in Revista de Antropofagia, Ano 1, N° 1, 1928.
[75]Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Distrito Federal, Siglo XXI, 1982.
[76]Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, [1999] 2010, p. 177.

l'Afrique, comme celle de l'Amérique latine, a créé une culture particulière et propice à l'élaboration d'une littérature singulière. Nous tenons surtout à montrer que les deux littératures en question poussent sur un fond commun de culture, révélant ce qu'on pourrait appeler une « médiathèque » commune. Prenant argument sur Carl Gustav Jung dont les travaux montrent que les imaginaires individuels s'enracinent dans l'inconscient collectif qui lui-même se construit sur la base d'un fond commun de culture[77] et en nous référant précisément à Gilbert Durand qui dévoile les structures anthropologiques à l'imaginaire[78], il nous apparaît logique d'avancer que la médiathèque commune à l'Afrique et à l'Amérique latine produit des imaginaires dont la proximité pourrait justifier la connivence des écrivains.

Sous le titre « le modèle latino-américain : entre parenté et influence », notre deuxième partie nous invite à la lecture strictement dialogique des textes de notre corpus afin de mettre en évidence l'expression intertextuelle de la phratrie. Nous y abordons, par étude de cas, le rapport aussi évident qu'ambigu qu'entretiennent les romans africains et latino-américains. L'idée de base est celle formulée plus haut c'est-à-dire la conception d'une parenté historique et culturelle qui prédispose à la connivence de l'imaginaire. Nous reconnaissons à cette parenté une influence remarquable sur l'orientation littéraire des écrivains, ce qui nous amène à traverser l'opposition parenté/influence pour parler de l'influence de la parenté qui régit l'écriture latino-américaine du roman africain. La question étant désormais de savoir comment se lit cette influence de la parenté dans les textes, nous procéderons à un examen dialogique des textes de notre corpus suivant leurs affinités.

De l'ordre de l'herméneutique, notre dernière partie est essentiellement axée sur les enjeux de la phratrie. Elle est le lieu d'une interrogation des réalités qui sous-tendent l'organisation de la phratrie, le lieu de la proposition d'une interprétation du phénomène que nous avons appelé la phratrie de l'imaginaire. Si la parenté des univers africain et latino-américain résulte en grande partie du processus historique, l'exploitation de cette parenté semble bien avoir des motivations esthétiques, idéologiques et stratégiques. Nous verrons conformément à l'idée de Jean-Jacques Séwanou Dabla que le recours au modèle permet au roman africain de retrouver un certain dynamisme et qu'il traduit une résistance au modèle occidental, manifestant ainsi sans volonté de se défaire une fois pour toute de son ancienne métropole. Dans la même logique de résistance et d'autonomisation, il sera possible de lire la

[77]Voir Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, ou Carl Gustav Jung, Yves Le Lay (Traduit par), *Les Racines de la conscience*, Paris, Le Livre de Poche, [1954] 1995.
[78]Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.

phratrie de l'imaginaire comme une collaboration entre littératures du Sud pour faire bloc face à l'hégémonie proclamée du Nord dans la République mondiale des lettres.

Partie I/ Histoire, culture et écriture des univers africain et ibéroaméricain.

Introduction à la première partie :

Les littératures africaines et latino-américaines en langues européennes ont beaucoup à voir avec l'histoire de l'impérialisme occidental. Leurs langues d'écriture – leur principal mode d'expression – et la place prépondérante accordée au traitement des questions liées à leur histoire politique respective sont certainement les aspects les plus évidents de cet état des faits. Mais, au-delà de la simple transmission linguistique et de sa constitution en thème quasi invariant de chacune de ces littératures, l'histoire impériale semble avoir un lien encore plus conséquent avec leurs univers, lien que nous tentons d'appréhender dans cette première partie de notre travail. Nous posons comme hypothèse que l'histoire politique et culturelle de l'Afrique et de l'Amérique latine a préfiguré la connivence des univers littéraires de ces deux espaces. Ce qui nous conduit logiquement à une question : dans quelle mesure la phratrie de l'imaginaire africain et latino-américain pourrait-elle trouver sa justification dans l'histoire individuelle et commune de leurs sociétés ? C'est à cette question que nous tentons de répondre en quatre chapitres. D'abord, il nous importe de montrer comment l'histoire de l'expansion européenne, matérialisée par l'entreprise coloniale, bouleverse les représentations traditionnelles des sociétés africaines et américaines, comment elle rend complexe la représentation mentale de soi chez les indigènes en les installant dans une situation de double culture (autochtone/étrangère) avec laquelle ils doivent renégocier leur identité, leur rapport au monde, leur imaginaire. Nous observons ensuite dans quelle mesure l'intervention coloniale et la double culture qu'elle contribue à produire dans les espaces colonisés (autrement dit, la situation délicate dans laquelle elle place « les sujets colonisés ») rendent propice l'élaboration d'une littérature singulière qui finira elle-même par redessiner une histoire culturelle. Pour finir, nous nous employons à montrer que la phratrie de l'imaginaire trouve ses fondements dans « un fond commun de culture », une sorte de médiathèque en partage. Comme nous le notions dans l'introduction générale, en nous référant à Carl Gustav Jung qui soutient que les imaginaires individuels s'enracinent dans l'inconscient collectif qui lui-même se construit sur la base d'un fond commun de culture, ou encore à Gilbert Durand qui a mis au jour les structures anthropologiques de l'imaginaire, il nous apparaît cohérent de soutenir que la médiathèque commune à l'Afrique et à l'Amérique latine produit effectivement des imaginaires dont la proximité pourrait justifier la connivence des écrivains, la phratrie de l'imaginaire.

Chapitre I : Tissage historique de la culture en Afrique et en Amérique latine

La colonisation occidentale, en Afrique comme en Amérique, a fondamentalement modifié la trajectoire historique et culturelle des populations indigènes. Vecteur des ambitions impérialistes d'une Europe en quête de ressources économiques mais aussi épistémiques et imaginaires pour se régénérer[79], la colonisation recouvrait aussi bien des aspects politique et économique que culturel et esthétique[80]. Ce qui aurait pu être une rencontre culturelle devint un choc entre de fragments de culture venus d'Europe et les cultures traditionnelles des indigènes tel que le présente Serge Gruzinski[81] ou encore Bernard Mouralis[82]. Ce choc entre des cultures apparemment incompatibles entraînera une réorganisation de l'univers indigène et le bouleversement sera notable dans l'esprit des individus.

I/ Colonisation et naissance d'une double culture

La conquête territoriale de l'entreprise coloniale mise en œuvre par l'Occident impliquait une conquête culturelle et morale, une conquête humaine. Autant les colons désiraient posséder les terres qu'ils découvraient, autant ils avaient l'ambition de dominer et de contrôler les âmes qui les peuplaient. Les thèses d'une anthropologie coloniale, « fondée sur les clichés déformants dressés par les voyageurs et les missionnaires et largement diffusés dans l'opinion par les publicistes »[83], aideront les colons dans leur entreprise en la légitimant par un discours nettement infériorisant vis-à-vis des populations indigènes.

1. Le christianisme au service de l'idéologie coloniale

Les missionnaires ont joué un rôle crucial dans l'expansion de l'idéologie coloniale. Dans un manichéisme religieux répartissant le monde selon le principe binaire chrétiens/païens, l'Église se représente les peuples indigènes d'Afrique et d'Amérique comme des âmes égarées que les bons chrétiens occidentaux doivent ramener dans la lumière divine.

[79]Edmundo O'Gorman explique que l'Amérique, au lieu d'avoir été découverte, a été inventée par l'Europe comme un espace utopique dont elle avait besoin pour, entre autres raisons, s'évader de la prison médiévale où, entre autres, la tenait le géocentrisme et de la scholastique. Edmundo O'Gorman, *La Invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

[80]*L'Orientalisme* est l'occasion pour Edward Said de souligner que la colonisation occidentale touche autant les domaines politico-économiques qu'esthétiques et culturels.

[81]Serge Gruzinski, *La Colonisation de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1988.

[82]Bernard Mouralis, *Littérature et Développement*, Paris, Silex / ACCT, 1984.

[83]Magloire Somé, « Les cultures africaines à l'épreuve de la colonisation », *Afrika Zamani*, N^{os} 9&10, 2001–2002, pp. 41-59, p. 42.

Dans le contexte africain, elle favorisera l'expression d'une imagerie dépréciative de l'humanité du Noir qui, à ses yeux, est un être démoniaque, possédé par les forces obscures. La « version raciste de la malédiction de Cham »[84] permet au christianisme colonial de se porter caution morale à l'esclavage des Noirs et fait presque de la déshumanisation de ces derniers un principe de chrétienté. Montesquieu ne manque pas de relever ce fait en dépeignant « ironiquement »[85] l'incompatibilité de la foi chrétienne et l'idée d'une humanité du Noir dans le chapitre V du Livre XV de *De l'esprit des lois* où il traite justement de la question « de l'esclavage des nègres » :

> On ne peut se mettre dans l'idée que Dieu, qui est très sage, ait mis une âme, surtout une âme bonne, dans un corps tout noir. […] Il est impossible que nous supposions que ces gens-là soient des hommes, on commencerait à croire que nous ne sommes pas nous-mêmes chrétiens[86].

Le corps noir est présenté, du point de vue religieux, comme l'abri d'une âme plutôt maléfique qu'humaine. « Des suppôts du démon ». Cette thèse du nègre possédé fonctionnera comme une justification coloniale de sa possession[87]. Parce que le nègre est possédé, il faut intervenir pour le déposséder, ce qui revient à le posséder en retour. Le principe n'est pas différent pour l'espace américain, même si les indigènes y sont perçus avec un peu moins de négativité.

A l'ère précolombienne, les indigènes américains n'ont pas encore fait l'expérience du christianisme. Comme les Africains, ils ont une vie religieuse intense enracinée dans les traditions ancestrales. Ils vivent dans un polythéisme et un animisme correspondant parfaitement à la description chrétienne du paganisme. Du point de vue des missionnaires, ils

---

[84]Benjamin Braude, « Cham et Noé : race, esclavage et exégèse entre l'islam, le judaïsme et le christianisme », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 57e année, N° 1, 2002, pp. 93-125. Voir également Romuald Fonkoua, « Le Noir vu par le Blanc : aux sources du malentendu », in *Le Point Hors série N°22 – La pensée noire : les textes fondamentaux,* Avril-Mai 2009, pp. 10-15.

[85]Il est à noter, à ce sujet, que le texte de Montesquieu, « De l'esclavage des nègres », est généralement présenté comme ironique. Cependant, tout le monde ne partage pas forcément cette lecture. Par exemple, dans son essai *Du racisme français*, Odile Tobner estime que rien ne prouve que le texte de Montesquieu est entièrement ironique. A travers un article publié sur son blog, article intitulé « Montesquieu ou l'ironie au second degré », le journaliste et essayiste Kahm Piankhy remet également en cause la position anti-esclavagiste de Montesquieu. Catherine Reinhardt ne se montre pas plus convaincue du ton ironique qu'une bonne part de la critique reconnaît à « De l'esclavage des nègres ». Elle va même jusqu'à soutenir que, au contraire, celui-ci est indéniablement raciste. Voir Odile Tobner, *Du racisme français*, Paris, Les Arènes, 2007 ; Catherine Reinhardt, *Claims to memory : Beyond Slavery and Emancipation in the French Caribbean*, New York, Berghahn Books, 2006 ; Kahm Piankhy, « Montesquieu ou l'ironie au second degré » [En ligne], mis en ligne en Janvier 2006 (actualisé décembre 2008), consulté le 27/03/2016. URL : http://www.piankhy.com/modules/news/article.php?storyid=9.

[86]Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, Paris, Gallimard, col. Pléiade, [1724]1954, p. 494.

[87]Sur cette idée de la justification de la possession par la possession, voir Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage - Colonies et francophonies*, Paris, Hermann, 2008.

représentent « une population de tributaires, de païens à christianiser »[88]. Défendant l'entreprise coloniale, qui allait de pair avec l'évangélisation, Juan Ginés de Sepúlveda se montre convaincu du fait que les chrétiens, donc les puissances coloniales, doivent nécessairement voler au secours de ces indigènes qui, visiblement instrumentalisés par le Diable, pratiquent le sacrifice humain et le cannibalisme.

> Face à ces monstruosités, [argue-t-il,] il convient de leur enseigner « des modes de vie justes et humains », de corriger les mœurs perverties de « ces créatures contaminées par tant d'impiétés et tant de turpitudes ». Il faut donc vaincre ces peuples, les éduquer, les mettre « sur le chemin de la vérité » et, pour cela, établir « un empire juste, clément et humain »[89].

Les colonialistes s'inscrivent tous dans cette logique. Et, même les anticolonialistes qui s'emploient à combattre l'entreprise coloniale afin que s'arrête « le massacre des indigènes » dans le Nouveau Monde, reconnaissent néanmoins à l'Eglise le devoir de christianiser ces peuples. Le cas de Bartolomé de Las Casas condamnant farouchement une activité coloniale qui décime des populations indigènes dans le doux univers que représente l'Amérique mais soutenant l'évangélisation qu'il conçoit comme l'accomplissement d'un destin providentiel : « les Indiens ne furent découverts que pour être sauvés »[90], déclarera-t-il. La nécessité de sauver ces êtres ployant sous le joug du Diable est également mise en exergue par Fray Toribio de Motolinía dont l'idée reste consignée dans une lettre envoyée à l'empereur Charles V pour lui rendre compte de la situation alarmante des indigènes effectivement contrôlés par le Diable.

> […] los hombres padecían muy cruelísimas muertes, y el demonio nuestro adversario era muy servido con las mayores idolatrías y homicidios más crueles que jamás fueron […] Y cuando los cristianos entraron en esta Nueva España por todos los pueblos y provincias de ella había muchos sacrificios de hombres muertos, más que nunca, que mataban y sacrificaban a los demonios sangre humana por todas partes y pueblos de esta tierra[91].

[88]Serge Gruzinski, *La Colonisation de l'imaginaire*, *Op. cit*., p. 8.

[89]Ainsi Jean-Louis Benoit résume-t-il l'idée de Juan Ginés de Sepúlveda auteur de *Democrates alter*. In Jean-Louis Benoit, « L'évangélisation des Indiens d'Amérique », *Amerika* [En ligne], 8 | 2013, mis en ligne le 21 mai 2013, consulté le 12 février 2015. URL : http://amerika.revues.org/3988 ; DOI : 10.4000/amerika.3988

[90]Bartolomé de Las Casas cité par Jean-Louis Benoit, *Op. cit*.

[91]« […] les hommes étaient victimes de très cruelles morts, et le Diable notre adversaire était très servi avec des idolâtries majeures et les plus cruels homicides qui aient jamais existé […] Et quand les chrétiens sont entrés dans cette Nouvelle Espagne, il y avait, dans tous ses villages et toutes ses provinces, de nombreux sacrifices d'hommes morts, plus que jamais, l'on tuait et sacrifiait au Diable du sang humain en tous lieux et villages de cette terre ». Fray Toribio de Motolinía cité par Miguel Ángel Segundo Guzmán, « El descubrimiento de América en la última hora del mundo: la hermenéutica franciscana », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], mis en ligne le 12 juillet 2012, consulté le 12 mars 2015. URL : http://nuevomundo.revues.org/63661 ; DOI :

Il fallait absolument intervenir au nom de l'humanité, au nom de l'Eglise et, donc, au nom de Dieu. Laisser cette société continuer à vivre dans l'idolâtrie aurait représenté une offense envers le Créateur. Seulement, le travail d'évangélisation ne peut se faire sans l'aspect militaire de la colonisation. Les missionnaires, qui désirent pourtant que la réalité coloniale soit moins brutale, restent conscients que leur « mission » serait impossible sans la force militaire qui les accompagne. Jean-Louis Benoit, qui s'appuie sur l'exemple des missionnaires qui l'ont payé de leur vie en s'aventurant dans les terres amazoniennes sans le soutien militaire nécessaire, montre qu'ils ont parfaitement raison. Ainsi, comme dans le contexte africain donc, le christianisme sert manifestement les intérêts du colonialisme dont il justifie et légitime la mission, dont il poursuit l'ambition vu que la conquête coloniale s'envisage comme une « conquête des âmes, des corps et des territoires »[92].

2. Théorie de la hiérarchie des races et la mission civilisatrice

Les réalités ont peut-être parfois varié d'un univers à un autre, d'un système à un autre, mais le principe de la colonisation a été le même pour tous : l'invasion de territoires économiquement exploitables et politiquement ou stratégiquement bénéfiques tout en s'assurant une expansion culturelle donnée pour civilisatrice. Le fait est que, sur la base des avancées techniques et scientifiques du monde occidental, l'Europe se pose en modèle universel et nourrit un eurocentrisme qui sera à l'origine d'une « classification des races ». Suivant la théorie évolutionniste de Darwin, l'anthropologie distinguera des races inférieures, des races intermédiaires et des races supérieures. Une hiérarchisation que rappelle Magloire Somé en précisant qu'« au plus bas de l'échelle se trouvaient les sociétés africaines considérées comme primitives et représentant de ce fait le premier stade de l'évolution humaine ». Il continue en citant Girardet qui situe, entre les deux extrêmes, « les sociétés musulmanes et asiatiques qui sont arriérées ou retardées à un moment quelconque de leur évolution »[93]. Ainsi persuadés que « les cultures européennes, imprégnées du christianisme et du rationalisme, représentaient l'absolu de la civilisation, le sommet de l'évolution humaine »[94], les Occidentaux s'octroieront la mission de diffuser de la civilisation dans les espaces peu ou pas du tout évolués tels que leur apparaîtront l'Amérique et l'Afrique.

10.4000/nuevomundo.63661. La traduction est de nous, comme toutes celles à venir dont nous ne signalerons pas l'auteur.

[92]Serge Gruzinski, *La Colonisation de l'imaginaire*, *Op. cit*., p. 8.

[93]Magloire Somé, « Les cultures africaines à l'épreuve de la colonisation », *Op. cit.,* p. 42.

[94]*Idem*.

En découvrant le monde africain, les colonialistes européens s'estiment en présence d'un univers sauvage hébergeant des êtres primitifs, vides de toute culture, dépourvus de civilisation. « Nous avons ici la rare chance d'être en face d'une *tabula rasa*, un pays intact, à la population clairsemée, où nous pouvons faire ce que nous voulons »[95], déclare Sir Charles en arrivant en Afrique. Le doyen Farrar va dans le même sens, niant l'existence d'une culture africaine. L'état primitif des Africains ne fait aucun doute aux yeux de ce doyen victorien qui estime que :

> Les Africains n'étaient à l'origine d'aucune découverte… Ils n'avaient pas élaboré une seule pensée… établi une seule institution… Ils n'avaient rien inventé […] n'avaient rien à se transmettre de génération en génération[96].

Le point de vue négationniste vis-à-vis de la civilisation africaine et l'idée de l'absolue supériorité de la civilisation européenne sur le reste du monde, consolidée par le principe théorique de l'évolutionnisme anthropologique, imposera aux colonialistes la nécessaire mission d'intervenir dans le processus d'évolution des « sauvages » d'Afrique. Tel est par exemple le point de vue de Burton d'après qui :

> Les Africains non seulement n'avaient pas quitté le stade primitif pour un stade moins primitif, mais leur cas était vraiment désespéré et, si on ne leur venait pas en aide, ils n'iraient jamais loin[97].

Une telle intervention occidentale est donc posée pour une entreprise salutaire pour les populations indigènes « désespérément attardées » du point de vue de l'évolution de l'espèce humaine, de la civilisation. Il s'agit d'une « ingérence humanitaire », dirait Jean-Louis Benoit. De l'avis de Proudhon, bien plus qu'une marque de gratitude à l'égard d'un pauvre peuple de sauvages coincé dans son état primitif, il s'agit d'un devoir humaniste que se doit d'accomplir l'Européen de par son statut d'appartenance à la « race supérieure ». En ce sens, il déclare :

> La personne humaine reste sacrée et tout ce que nous avons à faire, nous, race supérieure vis-à-vis des inférieures, c'est de les élever jusqu'à nous, c'est d'essayer de les améliorer, de les fortifier, de les instruire, de les ennoblir[98].

[95]Sir Charles Eliot cité par Basil Davidson, *Les Africains. Introduction à l'histoire d'une culture*, Paris, Seuil, [1969] 1971, p. 37.
[96]Le doyen Farrar cité par Basil Davidson, *Les Africains. Introduction à l'histoire d'une culture*, *Op. cit*., p. 37.
[97]Burton cité par Basil Davidson, *Les Africains. Introduction à l'histoire d'une culture*, *Op. cit*., p. 14.
[98]Proudhon cité par Magloire Somé, « Les cultures africaines à l'épreuve de la colonisation », *Op. cit*., p. 44.

Le point de vue de Proudhon, partagé par bon nombre de ses congénères, correspond parfaitement à celui de Jules Ferry qui se prononcera devant les parlementaires français dans des termes pratiquement similaires.

> Les races supérieures ont un droit vis-à-vis des races inférieures. Je dis qu'il y a pour elles un droit parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures[99].

Ainsi Jules Ferry justifie-t-il l'entreprise coloniale, une entreprise humaniste dont l'objectif serait la « civilisation de races inférieures ». Cela se traduira par la diffusion d'une culture occidentale visant à supplanter les anciennes pratiques africaines jugées essentiellement primitives et sans intérêt.

La diffusion de la culture coloniale passait inévitablement par la stigmatisation de la civilisation africaine précoloniale car il fallait tout logiquement amener les indigènes à se défaire de leur patrimoine traditionnel auquel ils étaient attachés afin de faire place à la culture qui leur était imposée. Tel est le principe d'acculturation qui accompagne l'entreprise coloniale. Amadou Hampâté Bâ le souligne,

> Une entreprise de colonisation n'est jamais une entreprise philanthropique, sinon en paroles. L'un des buts de toute colonisation, sous quelques cieux et en quelque époque que ce soit, a toujours été de commencer par défricher le terrain conquis, car on ne sème bien ni dans un terrain planté ni dans la jachère. Il faut d'abord arracher des esprits, comme de mauvaises herbes, les valeurs, coutumes et cultures locales pour pouvoir y semer à leur place les valeurs, les coutumes et la culture du colonisateur, considérées comme supérieures et seules valables[100].

La mission civilisatrice correspond à une mission assimilatrice dans l'objectif d'imposer une hégémonie européenne. Bien plus qu'un élan humaniste, elle se présente comme une stratégie de possession de l'âme du colonisé. On le lit d'ailleurs sans aucune ambiguïté dans les propos de J.-P. Charnay.

> La conquête de la population, son détachement interne du régime établi, son implication directe dans la lutte. Bref, pour déséquilibrer une société politique, il s'agit de créer dans l'esprit des individus un choc de légitimités, susciter le doute quant aux adhésions traditionnelles, transformer une coexistence de structures (étatiques ou parallèles) en conflit de foi, et pour cela adapter les méthodes aux

[99]Ferry Jules, Discours prononcé devant la Chambre des Députés, le 28 juillet 1885, in *Jules Ferry, Discours et Opinions*, Tome V, Discours sur la Politique extérieure et coloniale, Paris, Armand Colin, 1897, pp. 194-196.
[100]Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel, l'enfant Peul*, Arles, Actes Sud, [1991] 2001, p. 382.

> diversités ethniques et sociologiques. Cette conquête des populations est non moins physique mais, intime, morale[101].

Pour mener à bien cette diffusion culturelle, l'administration coloniale s'aidera de l'Eglise qui se chargera d'éloigner les Africains de leurs « traditions superstitieuses ». Toutefois, « La pièce maîtresse de la politique culturelle historique de la France en Afrique noire, plus affinée, mieux élaborée, plus durable, a été la politique scolaire coloniale »[102].

L'école coloniale avait la charge d'initier les jeunes africains à la culture européenne. Elle apparaît comme le vecteur privilégié de la mission civilisatrice. Seulement, cela devait se faire de façon bien prudente car il fallait respecter l'ordre hiérarchique des classes et des races.

> C'étaient des êtres « de classe inférieure » que la civilisation, pour survivre, devait maintenir fermement « à leur place ». C'est pourquoi ils avaient tendance à considérer les Africains non seulement comme des enfants incapables de grandir, mais comme des enfants dangereux, éventuellement criminels[103].

Ainsi Basil Davidson résume-t-il la prudence des Occidentaux face à l'idée de l'admission des Africains « dans les salons de l'égalité humaine ». La culture occidentale diffusée en Afrique est donc une culture spécifique, une sous-culture répondant aux objectifs d'instrumentalisation coloniale de l'Africain. Remettant en cause l'idée de contact de cultures entre l'Europe et l'Afrique par le truchement de la colonisation, Bernard Mouralis met très justement cette idée en évidence. Il considère que,

> en raison notamment de son caractère d'instrumentalisation, la colonisation ne pouvait être une mise en contact de deux cultures, au sens que l'on peut donner à cette expression lorsque l'on parle, par exemple, des rapports entre Rome et Athènes ou entre la France et l'Italie au XVIe siècle. La situation coloniale impliquait en effet une destruction, à tous les niveaux, de la culture autochtone, et le remplacement de celle-ci, non par la culture européenne, mais par une culture coloniale spécifique, « adaptée », et qu'on peut désigner, à la suite de Césaire, par le terme de *sous-culture*[104].

La culture imposée au colonisé n'est alors qu'une culture ciblée, propre à maintenir dans une position d'infériorité. Comme le fera Papa Ibrahima Seck des années après lui,

[101]J.-P. Charnay cité par Papa Ibrahima Seck, *La stratégie culturelle de la France en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 20.
[102]Papa Ibrahima Seck, *La stratégie culturelle de la France en Afrique*, *Op. cit*., p. 19.
[103]Basil Davidson, *Les Africains. Introduction à l'histoire d'une culture, Op. cit.,* p. 16.
[104]Bernard Mouralis, *Littérature et Développement*, *Op. cit*., p. 53.

Bernard Mouralis montre déjà que l'école coloniale fut le vecteur privilégié de ladite sous-culture. L'enseignement colonial ne vise pas véritablement l'instruction des peuples, il sert au contraire à détruire la culture autochtone et à ne constituer qu'une petite élite à même d'assurer le fonctionnement de l'administration coloniale. Cet objectif est clairement défini par le Gouverneur Général Brévié :

> Le devoir colonial et les nécessités politiques et économiques imposent à notre œuvre d'éducation une double tâche : il s'agit d'une part de former les cadres indigènes qui sont destinés à devenir nos auxiliaires dans tous les domaines, et d'assurer l'ascension d'une élite soigneusement choisie ; il s'agit d'autre part d'éduquer la masse, de la rapprocher vers nous et transformer son genre de vie […]. Au point de vue politique, il s'agit de faire connaître aux indigènes nos efforts et nos intentions de les rattacher à leur place à la vie française. Au point de vue économique enfin, il s'agit de préparer les producteurs et les consommateurs de demain[105].

L'enseignement colonial poursuivra ainsi l'objectif de garder la mainmise sur les colonisés, s'assurant de ne leur transmettre que le nécessaire pour avoir le contrôle de leur esprit. Il se présente comme un instrument politique n'ayant d'autres bénéfices pour le colonisé que l'asservissement et le maintien en marge de la véritable culture occidentale. La donne n'est pas loin d'être la même pour l'indigène américain sous la colonisation ibérique dont l'Espagne a le monopole.

La réalité coloniale des indigènes d'Amérique n'est pas totalement la même que celle de leurs semblables d'Afrique. Tandis que l'humanité des Africains fut sérieusement remise en question, il en va tout autrement pour les indigènes d'Amérique. Ils sont presque unanimement reconnus comme étant pourvus d'une âme, donc humains. Le pape Paul III prend même le soin de le rappeler dans une « bulle solennelle » en 1537. Aussi, il leur est reconnu une culture manifeste. Ce qui les hisse à une échelle considérable des races humaines. « Ces Indiens sont proches de nous : ce ne sont ni des Maures, ni des Turcs »[106], avance Bartolomé de Las Casas qui s'insurgera contre l'inégalité des cultures tant il est persuadé que la civilisation aztèque vaut celle de l'Espagne ou de l'Angleterre. Toutefois, ils n'échappent pas au regard infériorisant du discours colonial dominé par l'eurocentrisme d'alors. Juan Ginés de Sepúlveda, comme le montre Jean-Louis Benoit, traduit assez bien le

[105]Bernard Mouralis reprenant une citation d'A. Moumouni, *Littérature et développement, Op.cit*, p. 94.
[106]Bartolomé de Las Casas cité par Jean-Louis Benoit. Jean-Louis Benoit, « L'évangélisation des Indiens d'Amérique », *Amerika* [En ligne], 8 | 2013, mis en ligne le 21 mai 2013, consulté le 12 février 2015. URL : http://amerika.revues.org/3988 ; DOI : 10.4000/amerika.3988

regard colonialiste qui est porté sur les indigènes du « Nouveau Monde » qu'il considère « naturellement » inférieurs aux Espagnols et manifestement sauvages. On peut également se référer à Christian Delacampagne pour comprendre combien les colonialistes ibériques étaient convaincus de l'infériorité biologique des indigènes d'Amérique[107]. Leurs pratiques traditionnelles, généralement perçues comme étant de l'idolâtrie, font également que le système colonial estime qu'ils appartiennent à une civilisation moins évoluée que la civilisation européenne. Il est tout de même à noter que les colons reconnaissent une culture historique et artistique aux peuples indigènes même si, ayant souvent du mal à faire la part des choses entre les objets de culte et les œuvres historiques ou simplement artistiques, beaucoup d'aspects des traditions ancestrales de ces indigènes seront interdits et de nombreuses œuvres artistiques ou historiographiques, à l'image des tables pictographiques, seront détruites. Les colons témoignent aussi leur un réel intérêt pour les langues indigènes que beaucoup d'entre eux apprennent et qu'ils consignent tel qu'il est le cas de Fray Bernardino de Sahagun qui, avec l'aide de collaborateurs recrutés au sein de l'élite indigène, rédige un important nombre de travaux sous le mode bilingue espagnol-nahuatl afin de sauvegarder les richesses de la civilisation aztèque. Lesdits travaux seront regroupés plus tard pour être édités sous la forme d'une encyclopédie intitulée Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne[108]. Ayant à leur charge l'éducation scolaire et religieuse des indigènes, les missionnaires ibériques assurent donc la colonisation spirituelle avec un relatif intérêt pour la culture traditionnelle des indigènes. Toujours est-il que, aussi bien les indigènes d'Afrique que ceux d'Amérique, l'imposition de la culture occidentale aux moyens de la colonisation occasionne un réel trouble de l'esprit.

II/ Trouble du monde traditionnel

« Tout dialogue de culture est un rapport de force »[109], le contact culturel par le biais de la colonisation fut un choc incontestablement déstabilisant pour les populations indigènes d'Afrique et d'Amérique. L'insertion d'une culture étrangère et surtout son imposition à la place de cultures traditionnelles qui, jusqu'alors, avaient toujours servi de repère aux populations autochtones suffit à installer un trouble manifeste dans l'esprit des individus désorientés.

[107]Christian Delacampagne, *L'Invention du racisme : Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1983.
[108]Fray Bernardino de Sahagun, *Histoire générale des choses de la Nouvelle Espagne* dont il existe une version française, traduite et annotée par D. Jourdanet et Rémi Siméon, édité à Paris aux éditions G. Masson en 1880.
[109]Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2007.

1. Des sociétés froides

Les sociétés précoloniales d'Afrique et d'Amérique sont indubitablement marquées par leur attachement aux pratiques ancestrales. La vie y est fortement ritualisée, la tradition et la coutume forment le socle de l'identité individuelle et collective. Ces sociétés font incontestablement partie des « sociétés froides » que décrit Claude Lévi-Strauss, plus attachées à la continuité qu'au changement[110]. On le voit avec Basil Davidson, la transmission culturelle dans les sociétés africaines se fait sous le mode de la reproduction de règles et mode de vie des « ancêtres ».

> En vérité, [explique Basil Davidson,] l'histoire des Africains n'a rien fait d'autre que de "transmettre le flambeau" de génération en génération. Son propos essentiel est d'accumuler la sagesse ancestrale et de témoigner de la *tabula piena* des connaissances traditionnelles. Car ce sont les ancêtres choisis qui ont donné au peuple leur identité et qui ont permis à la vie de se perpétuer. Ce sont des ancêtres privés ou des ancêtres publics, des garants "familiaux" ou "nationaux", mais, en tout cas, leur rôle est crucial. Ce sont eux qui ont élaboré les croyances et les lois permettant aux hommes de vivre de façon raisonnable[111].

Il en va de même dans les cultures préhispaniques d'Amérique qui « sont avant toute chose des cultures de l'oralité »[112]. Serge Gruzinski rend compte d'une vie structurée par la ritualisation du patrimoine ancestral, dont les « anciens » sont garants, et sa transmission de génération en génération qui apporte aux peuples « un ordre, une orientation, un sens »[113]. Maira Martha Sosa Barrales parle d'un mode de vie construit autour d'une routine culturelle[114]. La répétition – des traditions ancestrales – dans ces sociétés précoloniales d'Afrique et d'Amérique remplit parfaitement son caractère fondamental pour toute structure connective, tel que l'énonce Jan Assmann : « Elle fait [effectivement] en sorte que les lignes d'action, au lieu de se perdre à l'infini, s'ordonnent de façon reconnaissable et puissent être identifiées comme éléments d'une culture commune »[115] regroupant les différentes générations au sein d'un « nous » qui définit leur appartenance communautaire. De ce fait, on peut imaginer le trouble occasionné par la rupture de ce mode de fonctionnement, le

[110]Claude Lévi-Strauss distingue, d'une part, les sociétés froides, attachées à la tradition et peu favorables au changement et, d'autre part, les sociétés chaudes portées vers le changement qui apparait comme un principe d'évolution.
[111]Basil Davidson, *Les Africains. Introduction à l'histoire d'une culture, Op. cit.,* p. 38.
[112]Serge Gruzinski, *La Colonisation de l'imaginaire*, *Op. cit*., p. 19.
[113]*Ibidem*., p. 18.
[114]Maira Martha Sosa Barrales, *Análisis curricular en la educación indígena bilingüe-bicultural,* Tesis presentada para obtener el grado de maestra en educación con campo en planeación educativa, México, 2004.
[115]Jan Assmann, *La Mémoire culturelle*, *Op. cit*., p. 15.

bouleversement qui peut suivre l'introduction de la culture européenne étrangère aux coutumes ancestrales, aux représentations traditionnelles.

2. La renégociation culturelle : une réalité précoloniale en Afrique et Amérique

Il serait certainement important de commencer par préciser deux choses. D'abord, les sociétés indigènes, autant en Afrique qu'en Amérique ne sont pas des entités identiques, elles ont chacune leurs spécificités qui en font des groupes culturels distincts. Conscient de cela, Amadou Hampâté Bâ appelle à la prudence quant à la généralisation du discours sur une Afrique traditionnelle.

> Quand on parle de « tradition africaine », il ne faut jamais généraliser. Il n'y a pas une Afrique, il n'y a pas un homme africain, il n'y a pas une tradition africaine valable pour toutes les régions et toutes les ethnies[116].

De la même manière, Serge Gruzinski rappelle que les sociétés indigènes d'Amérique sont faites d'une diversité de peuples et de cultures. Le monde Maya est différent du monde Aztèque qui est lui aussi différent du monde Olmèque etc. Les peuples et les cultures en présence sur les sols africain et américain avant l'invasion coloniale étaient distincts les uns des autres.

Ensuite, signalons que les contacts entre les différents peuples étaient souvent fréquents. Les rapports allaient du paisible voisinage à l'annexion ou l'envahissement. Basil Davidson rappelle que, pendant la période précoloniale, les peuples africains ont connu de nombreuses synthèses de cultures, différents peuples ayant quelques fois dû se séparer en divers groupes pour trouver de nouveaux espaces, de nouveaux pays qu'ils devaient conquérir si jamais ils les trouvaient déjà occupés. Ce qui est le cas aussi pour les populations américaines où l'on dénombre une quantité importante de guerres interethniques se concluant par l'assujettissement des vaincus[117]. Il est donc possible de concevoir la conquête coloniale comme un prolongement de réalités déjà vécues aux temps précoloniaux. Se plier à une nouvelle autorité ou devoir renégocier son héritage culturel, traditionnel, était une expérience connue pour les peuples indigènes. Qu'est-ce qui expliquerait alors que l'insertion de la culture coloniale ait entraîné un trouble sans précédent dans les sociétés indigènes ?

[116]Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel l'enfant peul*, *Op. cit*., p. 14.

[117]Alonso Barros Van Hövell Tot Westerflier aborde précisément ce fait dans son article. Voir Alonso Barros Van Hövell Tot Westerflier, « Cien años de guerras mixes : territorialidades prehispánicas, expansión burocrática y zapotequización en el Istmo de Tehuantepec durante el siglo XVI », *Historia Mexicana* Vol. LVII : 2, 2007, pp. 325-403. Et, bien sûr, cela n'échappe pas à Serge Gruzinski qui n'hésite pas à le mentionner dans ses travaux.

3. Colonisation spirituelle et rupture de l'équilibre traditionnel

Le problème du fait colonial est le travail d'acculturation qui va avec. En entreprenant une colonisation spirituelle, en s'employant conquérir l'âme des sujets colonisés, les colons instauraient une rupture entre le monde traditionnel auquel les indigènes étaient fondamentalement attachés et les individus désorientés qu'ils devenaient. Ce qui n'avait pas encore véritablement été le cas – ou du moins ce qui avait été très rare – jusqu'alors, malgré les nombreuses guerres entre les peuples précoloniaux.

A/ La conquête dans les mondes précoloniaux

La séparation, la rupture avec l'ordre traditionnel n'a jamais été une chose négligeable pour les Africains. Bien au contraire, cela était source d'« angoisse identitaire » tel qu'ont pu le relever des historiens comme Galbraith Welch ou Basil Davidson. En effet, parce qu'en se détachant de son noyau tout groupe devenait « séparé, distinct, différent de tout autre » la reconstruction identitaire était la première chose à faire dès qu'il avait conquis ou simplement trouvé un nouvel espace vital. Cela passait par une réélaboration de la référence aux ancêtres. Basil Davidson nous renseigne à ce propos :

> Avant tout, chaque groupe doit combattre son sentiment d'anxiété et de risque, se rassurer sur sa nouvelle identité, ses règles de vie, ses coutumes et ses croyances [pour ce faire] seule une nouvelle "sauvegarde ancestrale", un nouveau "système d'ancêtres" pour le groupe dans son ensemble et pour chacune de ses parties peut remplir ce rôle. Organiser une nouvelle société donnée suivant de nouvelles lignées ancestrales, dont les aïeux sont liés entre eux, peut procurer ce « sentiment nécessaire de filiation et de continuité[118].

Les Africains étaient viscéralement attachés à leurs coutumes, à leurs traditions. Ils ne pouvaient trouver de paix en se sentant coupés des ancêtres. Il se trouve que, même quand un groupe conquérait un nouvel espace, il lui était encore nécessaire de se faire adopter par les ancêtres fondateurs de son nouvel espace pour qu'il puisse se sentir légitime sur ses nouvelles terres sans perturber l'équilibre de la société investie. On peut une fois de plus se référer à Basil Davidson qui montre, à partir de quelques exemples, que la conquête ne suffisait pas, il fallait, en plus, s'inscrire dans la lignée des ancêtres canonisés de l'espace conquis.

> Quel droit pouvait évoquer un peuple venant d'ailleurs pour s'installer dans un nouveau pays ? C'est l'esprit de la Terre qui possède tous les pays. Pour avoir le

[118]Basil Davidson, *Les Africains. Introduction à l'histoire d'une culture, Op. cit.,* p. 40.

> droit de s'installer, les arrivants devaient obtenir la bienveillance de l'Esprit. Ils ne pouvaient le faire que par un processus de réconciliation spirituelle sanctionnée par des rites appropriés. Sinon l'Esprit de la Terre n'aurait pas reconnu la légitimité de leur établissement dans ce pays. Sans cet acte de réconciliation, les ancêtres attitrés des arrivants auraient perdu leur pouvoir spirituel, car ils auraient été coupés de leur origine divine[119].

Insistant sur le caractère intrinsèque de cette pratique, de cette tradition foncièrement liée à leur identité, Basil Davidson évoque le respect de ce principe traditionnel même longtemps après la déportation esclavagiste en Amérique. Il se reporte aux travaux de Herskovits dont il rapporte l'expérience :

> Herskovits découvrit une chose analogue, il y a à peine trente ans, chez ceux qu'on appelle les "Nègres de la brousse" dans le Surinam, descendants d'Africains de l'Ouest, amenés dans cette colonie hollandaise après 1600 et qui se sont échappés dans la forêt et qui conservent leur indépendance : les esprits de la Terre étaient considérés comme appartenant aux habitants aborigènes, les Indiens, dont les ancêtres avaient les premiers habité ce pays[120].

La continuité était donc toujours assurée, les ruptures de l'ordre traditionnel n'étaient jamais catégoriques. De la même manière, les peuples indigènes d'Amérique se souciaient de ne pas perturber l'ordre traditionnel des sociétés dans lesquelles ils s'implantaient. « Populations anciennes et autochtones coexistaient avec les nouveaux arrivants qui assimilaient les traditions locales tout en prêtant leurs services »[121]. Cela était vrai aussi bien pour une intégration pacifique que pour une invasion armée. Une société pouvait passer d'une autorité à une autre, la ritualisation de la tradition ne changeait pratiquement pas, elle constituait

> une réalité que les heurts et les conflits ne remettaient pas en cause. Si brutales qu'aient été les agressions et les exigences des vainqueurs d'autrefois – songeons par exemple à la Triple Alliance –, elles respectaient l'équilibre des populations locales dans leur rapport au réel, au temps, à l'espace, à la personne… tout au plus surimposaient-elles des pratiques et des usages qui continuaient d'émaner du même ensemble culturel ou du même fonds méso-américain[122].

[119]Basil Davidson, *Les Africains*, *Op. cit*., p. 44.
[120]*Ibidem*., p. 45.
[121]Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire*, *Op. cit*., p. 17.
[122]*Ibidem.*, p. 195.

La colonisation occidentale va procéder de façon tout à fait différente, elle s'emploiera à mettre fin aux traditions « démoniaques » pour implanter les siennes à la place. Il en résultera, chez les indigènes, une importante confusion dans leur rapport au monde.

B/ Bouleversement d'un système de représentations

La dimension spirituelle et morale de la colonisation impliquait logiquement une acculturation des populations indigènes. La diffusion de valeurs occidentales et du christianisme pour venir à bout de « l'état sauvage », de « l'idolâtrie » et de « l'inculture » des sociétés colonisées correspondait à une conjuration de l'esprit traditionnel des individus qui, aux yeux des colons, n'avait d'autres manifestations que des expressions païennes et caverneuses. Mais en s'attaquant aux religions traditionnelles, en combattant les pratiques et croyances relevant du « paganisme », l'Eglise s'en prend à toute une structure sociale et son système de représentation du réel. Elle sape les fondements de l'identité des individus et remet en question leur imaginaire collectif.

Les religions traditionnelles étaient bien plus que de simples dispositifs de mise en relation entre Dieu et les hommes ou encore entre les dieux et les hommes. Il s'agissait de charte politique et sociale, de structures symboliques qui régissaient l'ordre politique et l'organisation sociale, prescrivaient les valeurs sociales et orientaient les individus en période de doute. L'activité religieuse ne pouvait être dissociée de l'activité sociale et de la philosophie des peuples. Réexaminant justement le rôle de la religion dans le monde africain précolonial, Basil Davidson comprend que le religieux est foncièrement lié au fonctionnement social. Il comprend que pour les Africains,

> la religion était ou est encore, beaucoup plus qu'un simple "réconfort" ; elle ne se contente pas de jouer un rôle d'utilité dans les sociétés traditionnelles fondées sur les chartres ancestrales, façonnées par les impératifs de la vie quotidienne et renforcées par un ordre moral correspondant. Il s'agit ici de structures de foi qui étaient non seulement impératives socialement, mais aussi explicatives matériellement et, comme telles, servaient de fondement de la pensée religieuse.
>
> Quand [par exemple] le prêtre du *hungwe* interprétait les cris du *Shirichena*, le message qu'il donnait au roi des Karangas n'étaient pas un fatras de fantaisies primitives. C'étaient des conseils – leur valeur dépendait évidemment de la sagesse du prêtre – élaborés à partir d'une étude spécifique de la réalité et tenant compte d'une série d'explications logiques sur le fonctionnement du monde des Karangas. Ces méthodes avaient beau être pittoresques et originales, le chef religieux avait pour tâche d'assurer le bien-être et la survie de la communauté. Ses conseils étaient

> donc destinés à adapter le comportement à "l'équilibre idéal" voulu par les ancêtres qui avaient "enseigné aux hommes à vivre" dans le pays[123].

La religion permet d'appréhender le réel et d'y adapter la conduite sociale. Les indigènes d'Amérique vivaient, eux également, au rythme de la lecture religieuse du monde. Les traditions ancestrales, ritualisées et conçues en termes religieux, représentaient également le siège de la pensée philosophique, l'organe trouvant des réponses aux questions métaphysiques des sociétés et dessinant leur cosmovision, définissant leur rapport au monde. Considérant le monde religieux de l'Amérique précolombienne sous le prisme de l'intrication de la vie sociale et la réalité religieuse, comme le fait Basil Davidson pour l'univers africain, Serge Gruzinski présente des observations qui coïncident avec celles de l'africaniste.

> Il semble que l'idolâtrie préhispanique ait été plus qu'une expression « religieuse », qu'elle traduisait une saisie proprement indigène du monde, qu'elle manifestait ce qui pour les Indiens constituait la réalité objective et son essence. L'idolâtrie préhispanique tressait un réseau dense et cohérent, conscient ou non, implicite ou explicite de pratiques et de savoirs dans lesquels s'inscrivait et se déployait l'intégralité du quotidien. Elle rendait plausible et légitime la réalité que construisait, proposait et imposait ces cultures et ces sociétés[124].

L'arrivée du christianisme se présentera comme « l'irruption d'autres saisies du réel » qui n'étaient pas celles des indigènes. Les concepts de vie et de mort, la conception du temps, la délimitation de la sphère du réel, par exemple, s'opposent presque radicalement selon l'imaginaire occidental implanté par l'entreprise coloniale et l'imaginaire indigène se nourrissant des traditions ancestrales.

L'implantation de la culture coloniale en Afrique et en Amérique fait s'affronter deux conceptions différentes du temps : le temps linéaire et le temps cyclique. La culture occidentale qu'imposait la colonisation relevait de sociétés industrialisées, des sociétés modernes où le temps est conçu de façon linéaire, unidirectionnel. Jeannière parle de « temps découpé, temps disloqué, temps sanctionné, temps accéléré, temps sans mémoire »[125]. Le temps s'écoule du passé vers le futur sans retour possible. Le passé étant révolu, bien qu'il ne soit pas forcément oublié, l'accent est mis sur le futur dans lequel sont placés les désirs et les espoirs. A la différence de ces sociétés modernes, les sociétés traditionnelles entretiennent un rapport cultuel au passé qui n'est jamais révolu mais, au contraire, organise leur présent et

[123]Basil Davidson, *Les Africains. Introduction à l'histoire d'une culture, Op. cit.,* p. 100.
[124]Serge Gruzinski, *La Colonisation de l'imaginaire*, *Op. cit*., p. 195.
[125]Jeannière cité par Matthieu Gui Ekwa, « Temps cyclique temps linéaire », *Aspects sociologiques*, Vol. 3, N°1, Mars 1995, pp. 4-9, p. 5.

reflète leur destin. Une conception correspondant à l'ordre naturel des choses qui s'organise en cycles temporels (cycles solaire et lunaire, succession des saisons)[126]. Le temps est une sphère où le passé s'inscrit dans le futur et se réactualise dans le présent. On peut dire que les temporalités sont intimement liées tant elles se compénètrent, pourtant, comme le remarque Matthieu Gui Ekwa, « le passé revêt une importance capitale dans les sociétés à temporalité cyclique »[127].

> En effet, les acteurs sont fixés sur le passé qu'ils veulent reproduire et reconquérir. Par conséquent, les « projets » qu'ils élaborent sont en fonction de ce passé qui jouit d'un certain prestige. Ainsi, selon Rezsohazy, « l'action qui semble à première vue préparer l'avenir, est tout simplement l'effet du déroulement déjà connu des événements dans le passé et dont la reproduction est attendue ». Le passé leur permet donc de préparer l'avenir[128].

Il explique cette importance du passé en s'appuyant sur l'exemple des Bantous qui justifient leur présent par leur passé ancestral : ils sont le fruit des réalisations de leurs ancêtres dont ils ont hérité du patrimoine historique, culturel, identitaire. En plus, en préservant ce passé ancestral, ils préservent leurs liens avec les ancêtres protecteurs et s'assurent un futur à travers les générations à venir. Toute projection dans le temps se fait par rapport à ce passé, ce qui amène Alain Gras à dire que le futur, dans de telles sociétés, est appréhendé « comme un "à venir" synthétiquement uni au présent par un lien directement saisi dans l'expérience ou établi par les expériences antérieures »[129]. A partir des travaux de Serge Gruzinski, on se rend compte que les sociétés indigènes d'Amérique accordent la même importance au passé qui se donne comme point initial d'un temps cyclique. Il parle même de deux temps dont les cycles sont ponctués par des chevauchements décisifs pour le destin des individus, de leurs sociétés. Il s'agit, d'une part, du « temps mythique » – temps de l'origine, des créations successives du monde et de la vie, temps de la genèse – et du « temps humain », fait de l'histoire de l'évolution de la vie humaine, de la construction de l'héritage ancestral des différents peuples ou lignages communautaires. Les indigènes avaient mis au point des calendriers divinatoires qui permettaient de sonder le passé pour déterminer les points d'intersection entre « le temps mythique » et « le temps humain », convaincus que le premier influençait le second de façon déterminante « dans la mesure où la rencontre, la coïncidence d'un moment du temps humain avec l'un des moments toujours présents du temps mythique

[126]Elungu Pene Elungu parle en ce sens d'un temps « conaturel ».
[127]Matthieu Gui Ekwa, « Temps cyclique temps linéaire », *Op. cit*., p. 5.
[128]*Ibidem*., p. 4.
[129]Alain Gras cité par Matthieu Gui Ekwa, *Ibidem*., p. 5.

déterminait la substance de l'instant vécu »[130]. Les cycles de ces rencontres sont d'ampleur variable et structurent la vie humaine.

> C'est, en effet, la mise en correspondance de ces cycles qui régissait l'ordre de passage et d'arrivée à la surface terrestre des forces fastes ou néfastes qui agissaient sur l'individu, saisi dès la naissance dans des engrenages dont le mouvement le dépassait sans pour autant l'écraser tout à fait. Ce sont ces mêmes combinaisons qui commandaient de manière plus générale le cosmos : elles produisaient le changement, le mouvement en même temps qu'elles configuraient le temps[131].

La connaissance de ces cycles, la conservation des outils qui permettaient de les maîtriser s'avérait foncièrement important pour les individus et leur société. La cohésion avec les forces divines répandues dans la nature passait par l'adéquation des activités humaines avec l'écoulement cyclique du temps. L'arsenal de pratiques ancestrales remplissait ce rôle et, suivant ce principe de vie, « l'ensemble des activités humaines, la guerre, le commerce, l'artisanat, le travail des champs, les rites de passage et d'alliance : "Toute chose avait son comput, sa raison et le jour qui lui correspondait" »[132]. Nous avons donc bien des sociétés traditionnelles où prédomine un temps cyclique – et dont l'horizon temporel est orienté vers le passé – qui doivent subitement apprendre à composer avec le temps linéaire – dont l'horizon temporel est orienté vers le futur – qui leur est imposé avec la culture occidentale. Avec ce conflit de représentations temporelles, il se dessine une appréhension différente de la vie et l'idée de la mort.

Pour la culture occidentale dont le temps est linéaire, la vie et la mort s'étalent sur un axe rectiligne irréversible. L'on naît, l'on vit et l'on meurt. La mort est le point final de la vie sur terre. Pour le christianisme qui permet de croire à une vie après la mort, la vie pourra se continuer dans un autre monde, divin, quand sera venu l'heure du jugement dernier et que tout le monde sera ramené à la vie. Entre temps, tout le monde, tous ceux qui meurent sombrent dans l'oubli, ou encore quittent la terre pour aller dans les cieux. Aussi, la vie après la mort est marquée par un jugement rigoureux qui accordera le Paradis éternel aux âmes justes et un atroce châtiment sans fin aux âmes impures. On n'a qu'une vie et il faut la réussir sous peine d'avoir un destin terrible dans l'au-delà. Cela ne correspond pas à l'idée que les indigènes se faisaient de la vie et de la mort. Selon les traditions africaines et amérindiennes, la vie s'organisait en cycles rythmés par la mort. La vie vient des ancêtres qui donnent naissance

[130]Serge Gruzinski, *La Colonisation de l'imaginaire*, *Op. cit*., p. 29.
[131]*Idem*.
[132]*Ibidem*., p. 30.

aux individus que la mort ramène à ces mêmes ancêtres en attendant de revenir à une autre vie sous forme réincarnée. Se penchant sur la question à partir des peuples Aja-Ewé du Togo, Mawuto R. Afan décrit bien cette conception partagée par les populations africaines précoloniales, surtout celle d'Afrique noire. L'anthropologue togolais explique que, du point de vue de la tradition Aja-Ewé, le monde des vivants est considéré comme le séjour des hommes. Ces derniers sont appelés à y évoluer après avoir été formés par Dieu dans l'au-delà où ils sont destinés à retourner au moment de leur mort. « Ainsi, pour les Aja-Ewés, l'au-delà est à la fois l'origine (bome) et la destination (afhe) »[133]. La question de la vie et la mort est abordée en termes de passage d'une dimension à une autre dans un parcours cyclique.

> C'est habituellement à la mort d'un proche que se pose la question de la vie après la mort [écrit Mawuto R. Afan]. En effet, à l'occasion d'un décès, une réunion « kuxaxa » est convoquée pour déterminer la cause de la mort : elle peut être naturelle, venant du destin « dzodzomeku », ou causée par la méchanceté des hommes, « amesimeku ». Durant cette réunion, la vie terrestre du défunt est passée en revue et s'il subsiste des disputes, celles-ci sont rapidement réglées et réparées. Cet acte de réconciliation du mort et les vivants prépare la voie pour les funérailles coutumières. La réunion prend fin avec une prière par laquelle sont rappelés aux vivants et au mort-vivant, leurs obligations réciproques ; c'est à cette occasion que certaines valeurs comme la prospérité, la santé, la responsabilité réciproque sont réaffirmées.
>
> […]
>
> Pour les Aja-Ewé, l'enterrement n'est pas simplement une mise en terre, il est une préparation de l'âme du défunt pour le voyage et la rendre capable d'être acceptée dans l'autre monde. La mort n'est donc pas pour le peuple une misérable fin, mais un nécessaire rite de passage. L'union de l'âme du défunt avec les ancêtres est décrite comme l'absorption de l'âme individuelle « se » dans la grande âme « Segbo ». Après cette union, tout est remis dans le « bome » (l'origine de la vie) pour un moulage en vue d'une autre vie[134].

La mort est appréhendée comme une simple étape s'inscrivant dans un cycle et, en ce sens, la vie, l'existence n'est pas une préoccupation angoissante[135]. De façon symétrique, la

[133]Mawuto R. Afan, *La Participation démocratique en Afrique. Ethique politique et engagement chrétien*, Fribourg, EUF/CERF, 2001, p. 249.

[134]Mawuto R. Afan, *La Participation démocratique en Afrique. Ethique politique et engagement chrétien*, *Op. cit*., p. 249-250.

[135]Parce que ce ne sont pas tous les morts qui accèdent au statut d'ancêtres, le but de la vie reste de « réussir sa mort ». Certains croient qu'il n'y a pas de justice posthume, l'âme des individus ayant mené une vie reprochable est simplement privée de l'au-delà pour un moment ou bien seulement ignorée de sa communauté qui ne s'en référera pas en termes d'ancêtres. D'autres pensent que la punition pour un individu s'étant écarté des principes ancestraux pour mener une vie indigne de sa communauté peut être d'être renvoyé, dans sa vie future, dans un corps animal.

vie et la mort sont des éléments naturels des cycles des existences dans le monde amérindien. Le temps se répète, il répète aussi les vies et les morts, les vivants vont de la vie à la vie en passant par la mort. Chez les Mayas, cela est symboliquement représenté par le cycle de vie du maïs (élément à partir duquel les divinités créèrent l'homme). Diane Marting parle de « la métaphore végétale » qui exprime l'idée selon laquelle « la mort est extrêmement importante pour la communauté, une exigence pour sa propre perpétuation, en fait ; il faut mourir (ou être tués, sacrifiés) afin de se réitérer »[136]. Francis J. Vilar et Herminia Gisbert nous en disent un peu plus en montrant que la conception cyclique de la vie correspond au caractère « connaturel » des peuples indigènes et est répandue sur tout le territoire où, malgré leurs réelles différences culturelles, les populations partagent une même cosmogonie.

> La vida y la muerte no eran considerados pues como estados definitivos del Ser, sino que formaban parte del constante flujo y reflujo de la existencia en el gran ciclo cósmico del devenir. Por otro lado, dado que ellos veían la Tierra como un espejo de la armonía celeste, el hombre podía participar también de esa misma armonía, pues de la misma manera que los astros se hallan en continua revolución cíclica […] también el hombre se sentía inmerso en ese eterno ciclo de Vida-Muerte-Renacimiento. Por eso la muerte era vista como un estado natural de la vida […][137].

Selon le principe cyclique de la vie, la mort est une opportunité de renaître et non celle d'une sanction ou condamnation éternelle à un châtiment infernal. Aussi, le fait que la vie tourne en rond, le fait que les âmes soient en circulation continue entre les dimensions du réel fait que les frontières entre le monde « naturel », où s'organise la vie quotidienne des hommes, et le monde « surnaturel », qui correspond à l'univers des esprits ou des divinités, sont souvent très fines, perméables.

---

[136]« death is extremely important for the community, a requirement for its own perpetuation, in fact; one must die (or be "cut down" - sacrificed) in order to grow again ». Diane Marting cité par David M. Jones, « El retorno maya: El Hacer un ciclo del *Popol vuh* en *Hombres de maíz* » in *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Consulté le 23 mars 2015. https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/popolvuh.html.

Kay Warren fait le même parallèle que Diane Marting en observant que « la métaphore agraire rapproche l'ensemencement et la récolte du cycle agricole aussi bien à la création et la destruction qu'à la naissance et la mort » (« The agricultural metaphor likens the planting and harvesting of the agricultural cycle to the creation and destruction as well as to birth and death »). Kay Warren cité par Francis J. Vilar, Herminia Gisbert, « América Precolombina. Su pensamiento, sus tradiciones y sus costumbres », *El Mundo de Sophia : revista de difusión cultural*, mis en ligne le 13 avril 2012, consulté le 21 mars 2015. URL: http://www.mundosophia.com/america-precolombina-su-pensamiento-sus-tradiciones-y-sus-costumbres/

[137]« La vie et la mort n'étaient alors pas considérées comme des états définitifs de l'Etre, elles constituaient plutôt une part constante du flux et reflux de l'existence dans le grand cycle cosmique de l'avenir. Aussi, puisqu'ils voyaient la Terre comme un miroir de l'harmonie céleste, l'homme pouvait également participer de cette harmonie. Ainsi, de la même manière que les astres se trouvent dans une continuelle révolution cyclique […] l'homme se sentait également immergé dans ce cycle éternel de Vie-Mort-Renaissance. C'est pourquoi la mort était perçue comme un état naturel de la vie […]». Francis J. Vilar, Herminia Gisbert, *El Mundo de Sophia : revista de difusión cultural*, *Op. cit.*

Dans l'univers africain, l'au-delà est ce que l'on pourrait appeler une dimension du réel à laquelle accèdent les âmes des personnes qui décèdent. En fait, le monde est structuré en trois dimensions. Il y a l'univers quotidien du commun des mortels, l'au-delà qui abrite les ancêtres et tous les défunts qui vont les rejoindre à chaque mort et la sphère supérieure où se trouve Dieu depuis qu'il a décidé de vivre à l'écart des hommes. On le voit avec Mawuto R. Afan, dont nous évoquions déjà plus haut l'analyse de la culture aja-éwé, les sociétés traditionnelles d'Afrique ne distinguent pas deux mondes différents pour le commun des mortels et l'au-delà. A ce propos, il écrit :

> Les Aja-Ewé, conçoivent le monde de l'au-delà non pas comme séparé, mais comme partie intégrante de ce monde. Ainsi, la place de l'au-delà ne peut pas être saisie significativement sans la connaissance de ce monde[138].

Il prend également le soin d'expliquer que les ancêtres ne vivent pas avec Dieu ou les divinités. Ils se trouvent dans un univers intermédiaire, ce qui leur permet d'intercéder en faveur de leur communauté, de transmettre les prières des populations à Dieu et de veiller quotidiennement au bon fonctionnement de la société. La structure du monde en trois dimensions du réel est peut-être légèrement différente chez les indigènes d'Amérique mais elle révèle la même conception multidimensionnelle du réel. Marcelo Sallas Manuel – qui s'appuie sur les travaux de Garza pour reconnaître que « En el mundo maya vida y muerte se conceptúan igual que en el resto del mundo prehispánico »[139] – nous fait savoir que le livre sacré des Mayas, le *Popol Vuh*, décrit un monde organisé en trois dimensions que sont l'inframonde, la terre et le ciel. Il s'agit d'un univers symboliquement représenté sous la forme d'un « gigantesque kapokier » : « el "Árbol Cósmico" o eje dimensional que unifica los tres mundos »[140], expliquent Francis J. Vilar, Herminia Gisbert. Recourant à plusieurs spécialistes, archéologues et anthropologues, Adriana Navarro Ramírez nous propose une description de l'univers cosmique des Mayas.

> La vida cíclica de los mayas existe en un espacio cósmico sostenido por las ramas, tronco y raíces de una monumental ceiba o árbol sagrado, considerado por esta cultura el eje del mundo, explica Tiesler. La ceiba es el puente de comunicación

[138]Mawuto R. Afan, *La Participation démocratique en Afrique. Ethique politique et engagement chrétien*, *Op. cit*., p. 249.

[139]« dans le monde maya, vie et mort se concevaient de la même manière que dans le reste du monde préhispanique ». Marcelo Sallas Manuel, « Conocimiento prehispánico de la muerte. Algunas relaciones al mundo colonial y a la actualidad. Algunas referencias a los niños », in Eduardo Dallal y Castillo (coord), *Caminos Del Desarrollo Psicológico Vol. V, La muerte*, México, Plaza y Valdés, 2005, pp. 17-78, p. 48.

[140]« l'Arbre Cosmique ou axe dimensionnel qui unifie les trois mondes ». Francis J. Vilar, Herminia Gisbert, « América Precolombina. Su pensamiento, sus tradiciones y sus costumbres », *Op. cit*.

> entre tres niveles de existencia: cielo, tierra e inframundo. "El cielo es concebido como una pirámide de 13 niveles, la tierra como una plancha cuadrangular y el inframundo como una pirámide invertida de nueve cuerpos", describe Roberto Romero Sandoval, investigador del Centro de Estudios Mayas, del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM[141].

Ainsi présenté, on pourrait faire un rapprochement entre cet univers tridimensionnel et le monde chrétien fait de l'Enfer, du monde des vivants et du Paradis. En plus, le *Popol Vuh* explique que la descente des âmes dans l'inframonde est jalonnée par une bien redoutable série d'épreuves : « pour y accéder, il fallait descendre par des escaliers très inclinés, traverser des rivières rapides, de sang et d'eau, et passer par d'épineuses calebasses »[142]. On a ainsi le sentiment que l'inframonde représente l'Enfer souterrain dont parle le christianisme et que les difficultés auxquelles doit faire face l'âme du mort correspondent au supplice des pécheurs tandis que ceux qui vont au Paradis, comme ceux qui vont au ciel du monde cosmique maya, en sont gracieusement épargnés. Toutefois, Marcelo Sallas Manuel nous fait remarquer que ce n'est pas tout à fait le cas. Il est vrai qu'on peut plus au moins dresser un parallèle entre les deux surtout quand on sait que, dans le monde maya, « les divinités de la vie vivaient au ciel, celles de la mort dans l'inframonde. Mais, [à la différence de la conception chrétienne,] il y avait aussi de la méchanceté au ciel comme il y avait de la bonté dans l'inframonde »[143]. L'inframonde n'est donc pas un espace pour châtier les mauvaises âmes, même s'il est vrai qu'il a une fonction purificatrice. Il est une sorte de purgatoire où l'âme est épurée de ses aspérités pour atteindre la divinité avant d'être redéployée dans la nature. D'ailleurs,

> Contrario a los cristianos, para los mayas, lo sagrado está en interior de la tierra, donde surge la vida, y no en el cielo. [Así] los entierros para los mayas significaban honrar a la tierra y llevar al difunto al inframundo, para que regresara con los dioses que le dieron vida[144].

---

[141]« La vie cyclique des Mayas prend son existence dans un espace cosmique soutenu par les branches, le tronc et les racines d'un monumental kapokier ou arbre sacré, considéré par cette culture comme l'axe du monde, explique Tiesler. Le kapotier est le pont qui sert à la communication entre les trois niveaux de l'existence : le ciel, la terre et l'inframonde.

"Le ciel est conçu comme une pyramide de 13 niveaux, la Terre comme une planche carrée et l'inframonde comme une pyramide inversée de neuf parties", décrit Roberto Romero Sandoval, chercheur du Centre des Etudes Mayas de l'Institut de recherches philosophiques de l'UNAM ». Adriana Navarro Ramírez, « La muerte es la oportunidad de renacer para los mayas », *CNN México*, Miércoles, 31 de octubre de 2012. URL: http://mexico.cnn.com/salud/2012/10/31/la-concepcion-maya-de-la-muerte

[142]« Para llegar ahí, es necesario bajar por unas escaleras muy inclinadas, atravesar ríos rápidos, de sangre y de agua, y pasar por unos jícaros espinosos », *Idem*.

[143]« Los dioses de la vida vivían en el cielo, los de la muerte en el inframundo. Pero también había maldad en el cielo y bondad en el inframundo », Marcelo Sallas Manuel, « Conocimiento prehispánico de la muerte. Algunas relaciones al mundo colonial y a la actualidad. Algunas referencias a los niños », *Op. cit.*, p. 49.

[144]« contrairement aux chrétiens, pour les Mayas, le sacré est à l'intérieur de la terre, d'où apparaît la vie, et non dans le ciel. [En ce sens], les enterrements chez les Mayas signifiaient honorer la terre et porter le défunt à

Comme dans la culture africaine donc, et inversement à la culture occidentale, les indigènes d'Amérique concevaient la vie de façon cyclique. Le temps (ou les diverses temporalités) était perpétuellement réactualisé et réactualisait la vie des âmes qui vaguaient d'un monde à un autre sans sortir d'une réalité multidimensionnelle. Parce que la perception occidentale de ces réalités fondamentalement installées dans l'esprit des Africains et Américains en ces temps-là ne correspondait pas à la leur, parce qu'elle leur fut imposée par un rigoureux processus d'acculturation, on peut comprendre que les colonisés se soient retrouvés en situation de trouble de repères, désorientés par la double culture qu'ils avaient du mal à concilier.

Les colons et leurs missionnaires sont arrivés sur les terres africaines et américaines avec la ferme volonté d'imposer leur culture. Les temples indigènes qui servaient à maintenir le contact avec les générations précédentes et de transmettre l'héritage moral et spirituel aux générations suivantes furent détruits. Les pratiques rituelles qui permettaient de garder un équilibre individuel et social bâti sur un rapport connaturel au monde furent interdites et les croyances ancestrales à travers lesquelles chacun pouvait s'identifier, se définir et saisir le sens de son existence et sa place dans le monde furent bannies. Des sociétés qui étaient attachées à la culture du passé, très prudentes en ce qui concernait le changement de philosophie de vie, furent confrontées à un brusque et brutal changement institutionnel et durent complètement réaménager leurs pratiques ancestrales. Ils apprenaient par exemple que leurs dieux étaient faux, que les ancêtres reposaient désormais dans l'oubli de la mort en attendant le jugement dernier et que, par conséquent, ils ne pouvaient plus veiller sur eux, les orienter et les protéger. Tout ce qui leur avait semblé être « un fondement réel et inébranlable » était désormais un amas de pratiques « sauvages » et « diaboliques » qu'il fallait abandonner pour se conformer aux postulats et conception du monde que leur imposaient des étrangers. Il s'installa donc un sentiment de perte de cohérence que peut aisément comprendre avec les propos de Serge Gruzinski.

> Ce qui avait été le sens et l'interprétation du monde devenait un « rite », une « cérémonie » poursuivis, marginalisés, déconsidérés, une « croyance » fausse, une « erreur » à rejeter, à abjurer, un « péché » à confesser devant les juges ecclésiastiques. Ce qui avait correspondu à une appréhension indiscutable et indiscutée du réel, ce qui avait fait l'objet d'un consensus implicite, immémorial et qui avait rendu compte d'une totalité, devait désormais affronter un système

l'inframonde pour qu'il retourne auprès des dieux qui lui ont donné la vie ». Adriana Navarro Ramírez, « La muerte es la oportunidad de renacer para los mayas », *Op. cit*.

> exotique obéissant à d'autres principes, fondé sur d'autres postulats, brassant de toute autre catégorie et – ne l'oublions pas – se refusant radicalement à tout compromis[145].

Le bouleversement était radical pour les indigènes qui devaient trouver le moyen de s'accommoder à la réorganisation de leurs institutions et de leur représentation aussi bien du monde que d'eux-mêmes.

La colonisation – dont l'action politique et militaire s'accompagna d'une action spirituelle et morale contrôlée par l'enseignement et l'évangélisation – a été l'instrument d'un profond choc culturel et identitaire pour les indigènes d'Afrique et d'Amérique. En investissant chacun de ces continents, les Européens sont allés à l'assaut de « population[s] de tributaires, de païens à christianiser puis de néophytes à surveiller »[146]. Convaincus qu'ils sont alors de « la supériorité de leur civilisation sur toutes les autres » et, surtout, de sa valeur universelle, ils se sont armés d'une idéologie coloniale dont l'un des aspects les plus manifestes a été la « mission civilisatrice » à travers laquelle se mirent en œuvre des processus de déculturation et d'acculturations des populations indigènes en Afrique comme en Amérique. L'implantation forcée de la culture coloniale et la répression des traditions ancestrales des indigènes ont foncièrement bouleversé ces derniers qui se retrouveront en présence d'une culture importée ne correspondant pas à la façon dont ils se sont toujours représenté le monde, et une culture traditionnelle qui leur est désormais rapprochée de l'idée du « péché » et du « démon ». Mesurant l'impact de ce choc de civilisation, Serge Gruzinski souligne que s'il y a un domaine où, sous l'impulsion religieuse, les indigènes furent appelés à modifier leur regard c'est l'introspection, se replonger dans le passé où certaines réalités étaient désormais démoniaques. Alors qu'ils avaient toujours vécu totalement remis à ce passé ils devaient apprendre à l'ignorer et à regarder vers le futur d'où l'Enfer du châtiment éternel les menaçait. C'est précisément dans ce contexte dominé par le sentiment d'une perte de cohésion que vont naître les littératures africaine et latino-américaine en langues européennes qui vont évoluer dans le même sens que l'histoire culturelle de leurs sociétés.

[145]Serge Gruzinski, *La Colonisation de l'imaginaire*, *Op. cit*., p. 28.
[146]Serge Gruzinski, *La Pensée métisse*, Paris, Fayard, 2012, p. 59.

Chapitre II/ Ecritures d'une culture spécifique

Les littératures africaines et latino-américaines en langues européennes sont le résultat incontestable de la colonisation occidentale. Elles sont, les unes comme les autres, le produit d'une violente et énergique diffusion culturelle de la part des entités coloniales soucieuses d'imposer leur culture. Ainsi, de ce fait colonial, il apparaît – aussi bien sur les terres africaines que sur celles terres latino-américaines – une culture faite de réalités autochtones et étrangères. Emergeant dans un tel contexte de culture hybride problématique, les littératures latino-américaines et africaines vont tout de suite avoir la mission de redéfinir la culture de leur société pour parvenir à une rassurante définition de l'identité de leurs peuples. Nous nous penchons ici sur le parcours de ces littératures, prises dans leur champ respectif, afin de mettre au jour une évolution historique marquée par un rapport à la culture occidentale ou du moins par une volonté permanente de se définir des traits, des caractéristiques spécifiques. Signalons à ce titre qu'il s'agit moins de s'intéresser à la réalité de l'histoire littéraire que d'aborder le contexte idéologique de la production des œuvres c'est-à-dire que loin de proposer « la vérité » de l'histoire littéraire – en adoptant une approche synchronique – nous choisissons de l'aborder selon les prises de position qui l'ont déterminée. En un mot, il est question de revenir sur l'évolution de la littérature (africaine ou latino-américaine) « en interaction permanente avec la rumeur du monde »[147].

I/ De l'excentricité à la centralité de la culture latino-américaine ou le processus de transculturation narrative en Amérique latine

1. Littérature coloniale et culture excentrique[148]

Nées au XVI[e] siècle avec l'arrivée des conquistadors, les lettres latino-américaines en langues ibériques se conçoivent, à l'origine, comme le prolongement des littératures métropolitaines. Les premiers textes sont l'œuvre de religieux, d'historiens, de conquistadors ou d'explorateurs portugais et surtout espagnols qui décrivent la découverte et la conquête du Nouveau Monde, les êtres qui le peuplent ainsi que leur environnement et leur culture. Pensons par exemple à *Histoire vraie de la conquête de la Nouvelle Espagne*[149], *La Conquête*

[147]Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*. *Mises en scène de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, p. 11

[148]Fransico Miro Quesada parle d'une culture latino-américaine excentrique dans la mesure où elle est estimée inférieure, secondaire par rapport à la culture métropolitaine. Fransico Miro Quesada, « Réalité et possibilité de la culture latino-américaine », *Op. cit*.

[149]Bernal Díaz de Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Impleta del reyno, 1632.

du Mexique[150], *Histoire des Indes*[151] ou *Histoire naturelle des Indes*[152] qui figurent parmi les textes les plus importants de la littérature latino-américaine de l'ère coloniale. On comprend dès lors la pensée de Santiago Velasco écrivant : « las primeras obras de la literatura hispanoamericana que aparecieron en el siglo XVI pertenecían tanto a la tradición literaria española como a la de sus colonias de ultramar »[153]. Toutes ces œuvres vont contribuer, d'une manière ou d'une autre, au projet de colonisation culturelle qui établira une hiérarchie entre la culture espagnole et la culture indigène.

La plupart des critiques s'accordent pour dire que le Journal de bord de Christophe Colomb constitue le « premier discours littéraire d'Amérique »[154], considérant le corpus d'œuvres littéraires produites à partir de l'arrivée des troupes espagnoles. Si on se réfère à Ángel Esteban, on peut dire que le texte de Christophe Colomb inaugure effectivement une tendance coloniale qui marquera fortement le développement de la littérature latino-américaine. Il relève à ce sujet que

> le Journal de bord de Colomb, nourri de sources européennes, reproduit des catégories sémantiques, idéologiques, conceptuelles et terminologiques classiques. Après lui, la majorité des auteurs (les vainqueurs comme les vaincus) ont continué à utiliser un discours semblable en mettant l'accent sur une culture étrangère[155].

Avec les œuvres pionnières des colons en Amérique ibérique, on assiste à la naissance d'une littérature hispanisante, produit du contact « entre deux mondes – le *premier monde*, civilisé, et le *tiers-monde*, sous-développé »[156]. Entre ces deux mondes, des auteurs comme El Inca Garcilaso de la Vega[157], Fernando Alva de Ixtlilxóchitl ou encore Felipe Goaman Poma de Ayala, se montrent loyaux envers la métropole même s'ils tiennent à rendre compte de la dignité de leurs ancêtres indigènes. El In Garcilaso de la Vega est le plus représentatif des auteurs « indigènes »[158] de la période de la Conquista.

[150]Hernán Cortés, *La Conquête du Mexique*. Série de lettres envoyées par Cortés au roi et à la reine d'Espagne et dans lesquelles il détaille chronologiquement les événements qui composent la conquête du Mexique. Édité chez *La Découverte Poche*, 2007.
[151]Fray Bartolomé de Las Casas, *Histoire des Indes*, Madrid, Édition du marquis de la Fuensanta del Valle et Don José Sancho Rayôn, 1875-1876.
[152]Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Historia natural de las Indias,* Madrid, Real Academia de la Historia, 1851.
[153]« les premières œuvres de la littérature hispano-américaine, qui sont apparues au XV[e] siècle, appartenaient aussi bien à la tradition espagnole qu'à celle de ses colonies d'outre-mer ». Santiago Velasco, *Historia y antología de la literatura hispanoamericana*, *Op. cit*. p. 2.
[154]Ángel Esteban, *Introduction à la littérature hispano-américaine*, Op. cit., p. 15.
[155]*Idem*.
[156]*Ibidem*., p. 18.
[157]El Inca Garcilaso de la Vega, Los *Comentarios reales de los Incas*, Lisboa, 1609.
[158]Ils sont souvent considérés comme auteurs indigènes parce qu'ils en sont descendants, mais il s'agit généralement de « criollos », métis nés de relations entre colons et indigènes. Ils font partie de la première vague

Né en 1539 de l'union illégitime d'un capitaine espagnol[159] et d'une princesse aztèque[160], El Inca Garcilaso de la Vega – qui, à la naissance, s'appelle Gómez Suárez de Figueroa en hommage à son illustre ancêtre paternel – est le premier auteur latino-américain de sang indigène. Il est imprégné de la culture maternelle[161] et reçoit une éducation de qualité aux soins de précepteurs espagnols qui lui apprennent la langue et la religion coloniales. A l'âge de vingt et un ans, profitant de l'héritage que son père décédé quelque temps plus tôt lui laissa afin qu'il aille parfaire son éducation en Espagne, le jeune Gómez Suárez de Figueroa s'en va pour la métropole où il est accueilli par un de ses oncles paternels. On peut noter un rapprochement avec la figure paternelle dans l'aventure de l'écrivain péruvien. D'abord en changeant son nom de naissance pour adopter celui de son père Garcilaso de la Vega. Ensuite en s'engageant dans l'armée royale, il participe à la répression des rebelles morisques de Granada en 1570 et obtient le grade de capitaine comme son père. Cependant, après moins d'un an aux services des milices royales Garcilaso de la Vega laisse les armes pour embrasser le monde religieux[162]. Il fréquente les cercles humanistes où il a l'occasion de rencontrer Fray Bartolomé de Las Casas et se consacre à l'étude de l'histoire et des poètes classiques et de la Renaissance. Quand, en 1570 il publie *Dialogues d'amour*, traduction de l'italien à l'espagnol de l'œuvre du poète et philosophe néoplatonicien Judah León Abravanel dit León l'Hébreu, celui qui s'appelle désormais « El Inca Garcilaso de la Vega, est devenu un fin esprit, imprégné de la culture renaissantiste »[163]. Mario Vargas Llosa pense, à juste titre, que cette « culture renaissantiste » caractérisera l'écriture d'El Inca Garcilaso de la Vega qui, même en se considérant historien, développera une brillante prose narrative dans ses œuvres. Sur le plan littéraire donc, son œuvre est fortement dominée par la culture européenne qui

d'intellectuels natifs du continent.

[159]Sebastián Garcilaso de la Vega, membre d'une famille noble de Castille et frère de Lorenzo II Suárez de Figueroa.

[160]Palla Chimpu Ocllo, petite-fille de Inca Túpac Yupanqui et nièce de l'Inca Huayna Cápac, deux des derniers empereurs incas.

[161]Grandissant auprès de sa mère, la première langue qu'il apprend est le quechua. Cela lui servira plus tard pour commenter les chroniques d'historiens espagnols qui n'ont pu cerner la réalité véritable de la culture inca par leur manque de maîtrise de la langue indigène. Il relèvera ainsi un certain nombre d'erreurs de traduction ou d'interprétation pour ensuite se consacrer à fournir un récit plus fidèle à la réalité. Il s'aidera également des conversations entre sa mère et ses autres parents maternels qui revenaient – presque à chaque fois qu'ils se retrouvaient – sur le passé de leur glorieux empire avant sa décadence.

[162]Antonio Cornejo Polar pense que Garcilaso de la Vega abandonne l'armée parce qu'il comprend que ce n'est pas là sa vocation, soulignant au passage que des rumeurs disent que son abandon de l'armée est dû au fait de prendre conscience que son activité n'est pas différente de celle des conquistadors vis-à-vis des peuples de son empire indigène. Il se dit également que Garcilaso de la Vega quitte l'armée à cause du traitement dépréciatif qu'il doit continuellement supporter de par sa condition de métis. Voir Antonio Cornejo Polar, « Garcilaso Inca de la Vega », Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/garcilaso-inca-de-la-vega--1/html/5f1afecf-79a2-45a2-be98-5d35281f0b55_3.html

[163]« el de Inca Garcilaso de la Vega, se ha vuelto un fino espíritu, impregnado de cultura renacentista ». Mario Vargas Llosa, « El Inca Garcilaso y la lengua general », *Revista Corohana* N° 5/Marzo 2015, pp. 13-17, p. 13.

l'alimente. Son historiographie, sa description de la culture indigène semble également baigner dans la pensée de l'humanisme colonial tel qu'il apparaît chez Fray Bartolomé de Las Casas[164]. El Inca Garcilaso de la Vega est animé par l'ambition de montrer aux Espagnols que les civilisations précolombiennes, du moins certaines d'entre elles, étaient au moins aussi évoluées que les civilisations européennes. Les « Indiens » sont ou peuvent être aussi valeureux que les vaillants Espagnols qui réalisèrent la conquête, comme il tient par exemple à le montrer dans *La Florida*. Il justifie ainsi son ambition d'écrire le récit de la conquête de la Floride :

> [...] escribir todo lo que en esta jornada sucedió, desde el principio de ella hasta su fin, para honra y fama de la nación española que tan grandes cosas ha hecho en el Nuevo Mundo, y no menos de los indios que en la historia se mostraren y parecieron dignos del mismo honor[165].

Ce travail historiographique par analogie amènera El Inca Garcilaso de la Vega à présenter la culture indigène à la lumière des valeurs européennes. Telle est justement l'idée de Mercedes Serna Arnaiz dans son analyse portant sur l'image de l'indigène américain dans l'œuvre de l'historien et écrivain péruvien[166]. Axant son travail sur *La Florida*, qui lui apparaît comme une œuvre annonçant une position que l'auteur confirmera dans ses *Commentaires royaux*, elle montre comment la célébration de la culture indigène chez El Inca Garcilaso de la Vega passe par la distinction de valeurs aristotéliciennes ou chrétiennes chez les Amérindiens.

> El Inca ensalza a los indígenas que poseen las virtudes aristotélicas y ensalza la nobleza de su carácter porque cree que hay una relación de concordancia entre el linaje y el valor moral […]. El Inca, con sus comentarios, castiga, sea indio o español, al que no sigue las virtudes cristianas o de la ley natural[167].

[164]Ángel Esteban le rappelle, bien de colons Espagnols, soucieux de préserver l'indigène américain qu'ils entendaient humaniser en lui apportant « la civilisation », étaient anticolonialistes dans le sens où ils se prononçaient contre la violence militaire et les atrocités perpétrées sur les indigènes en plus de se montrer respectueux des cultures autochtones qu'ils considèrent dignes d'intérêts car assez évoluées. Bartolomé de Las Casas est le plus connu des « défenseurs des Indiens d'Amérique », mais « nombre de missionnaires ont appliqués les mêmes principes que Las Casas avec moins de publicité » (pp. 17-18). Seulement, comme nous le signalions déjà dans le chapitre précédent à propos de Bartolomé de Las Casas, ces colons humanistes ne se détachent pas pour autant du projet colonial animé par la « mission civilisatrice ». Ils estiment que l'évolution des cultures indigène doit être peaufinée par l'humanisation définitive que permet le christianisme. En ce sens, Ángel Esteban précise que, si on doit reconnaître le respect de certaines figures coloniales vis-à-vis des cultures indigènes, seuls les aspects de la culture indigène qui ne vont pas à l'encontre de la culture métropolitaine (en l'occurrence le christianisme), sont tolérés.

[165]El Inca Garcilaso de la Vega cité par Antonio Cornejo Polar, « Garcilaso Inca de la Vega », *Op. cit*.

[166]Il se considère comme historien tandis que nombreux critiques rapprocheront ses travaux beaucoup plus de la littérature que de l'histoire. Mario Vargas Llosa qui lui reconnaît de véritables qualités littéraires dignes des écrivains de son époque justifie ce fait par la difficile distinction qui existe entre les deux disciplines à cette époque. Voir Mario Vargas Llosa, « El Inca Garcilaso de la Vega », *Op. cit*.,

[167]Mercedes Serna Arnaiz, « Imagen del indígena americano en La Florida », in Carmen de Mora Valcárcel, Antonio Garrido Aranda, *Nuevas lecturas de La Florida del Inca*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 127-142. p.

Dans le même sens et bien avant Mercedes Serna Arnaiz, Luis Loayza exprimait déjà son sentiment qu'El Inca Garcilaso de la Vega projetait son propre esprit et sa vision hispaniste sur les indigènes qu'il décrivait – souvent de façon idéalisée. En réalité, écrit-il à propos de *La Florida*,

> los indios son en realidad españoles disfrazados; no sólo su estilo sino todas sus ideas son europeas. Cabe suponer que es Garcilaso quien habla por ellos y los hace exponer sus propias opiniones sobre el honor, la fama, la lealtad, el valor, la religión natural, tal vez las injusticias de la conquista[168].

En fait, l'idée qui caractérise globalement le travail d'El Inca Garcilaso de la Vega est que les peuples indigènes qui avaient vécu dans la barbarie des premières heures de leur existence, avaient fini par connaître une période de grande civilisation sous le règne des incas et s'étaient ainsi rapprochés des valeurs humaines que devait finir par leur apporter le christianisme européen. Cette idée est assez clairement exprimée dans ses *Commentaires royaux* où on peut lire ce qui suit :

> Viviendo o muriendo aquellas gentes de la manera que hemos visto, permitió Dios Nuestro Señor que de ellos mismos saliese un lucero del alba que en aquellas oscurísimas tinieblas les diese alguna noticia de la ley natural y de la urbanidad y respetos que los hombres debían tenerse unos a otros, y que los descendientes de aquél, procediendo de bien en mejor cultivasen aquellas fieras y las convirtiesen en hombres, haciéndoles capaces de razón y de cualquiera buena doctrina, para que cuando ese mismo Dios, sol de justicia, tuviese por bien de enviar la luz de sus divinos rayos a aquellos idólatras, los hallase, no tan salvajes, sino más dóciles para recibir la fe católica y la enseñanza y doctrina de nuestra Santa Madre Iglesia Romana, como después acá lo han recibido, según se verá lo uno y lo otro en el discurso de esta historia; que por experiencia muy clara se ha notado cuánto más prontos y ágiles estaban para recibir el Evangelio los indios que los Reyes Incas sujetaron, gobernaron y enseñaron, que no las demás naciones comarcanas donde aún no había llegado la enseñanza de los Incas, muchas de las cuales se están hoy tan bárbaras y brutas como antes se estaban, con haber setenta y un años que los españoles entraron en el Perú. Y pues estamos a la puerta de este gran laberinto, será bien pasemos adelante a dar noticia de lo que en él había.[169]

136.

[168]« les Indiens sont des Espagnols déguisés ; non seulement leur style mais également toutes leurs idées sont européennes. On peut supposer que c'est Garcilaso qui parle pour eux et leur fait exposer ses propres opinions sur l'honneur, la loyauté, le courage, la religion naturelle, peut-être même les injustices de la conquête », Luis Loayza cité par Mario Vargas Llosa, *Op. cit*.,

[169]El Inca Garcilaso de la Vega cité par David W. Foster, *Literatura Hispanoamericana. Una antología*, New-York, Routledge, [1994] 2013, p. 62-63.

On voit que El Inca Garcilaso de la Vega place l'idéal de l'évolution culturelle dans l'adoption des valeurs espagnoles, dans l'adoption du christianisme auquel Dieu, ou la loi naturelle, a préparé les peuples indigènes d'Amérique. On peut reconnaitre avec Mercedes Serna Arnaiz que El Inca Garcilaso de la Vega est indigéniste au même titre que Fray Bartolomé de Las Casas, « un indigenista de primeros del XVII, no […] un indigenista de finales del XIX o primeros del XX »[170]. Seulement, sans doute parce qu'il y évolue pleinement, il reproduit un schéma de pensée plus ou moins colonial, participant bon gré mal gré à une hiérarchisation de la culture dans le processus de civilisation[171]. Ce sera le cas pratiquement pour toute la littérature coloniale qui concevra la culture occidentale comme modèle naturel.

A partir du XVII[e] siècle, il y a de plus en plus d'auteurs natifs d'Amérique mais, pas encore sevrés du modèle colonial, leur écriture « se complaît de manière anachronique dans l'imitation des formes et des langages tardivement venus d'Europe »[172]. En ce sens, l'esprit de la Renaissance espagnole, ainsi que sa ferveur religieuse, s'exprime dans les textes coloniaux tels qu'*El divino narciso* de Juana Inès de la Cruz[173]. On note une récupération, par le Nouveau Monde, du réalisme satirique en vigueur en Espagne avec des auteurs comme Juan de Vallès Caviedes et Carlos Siguenza y Góngora. A cela, s'ajoute le néoclassicisme français du XVIII[e] siècle, qui cédera sa place au Romantisme à partir des années 1830. Mais cette période romantique, marquera un nouveau départ pour les lettres latino-américaines qui commenceront à réfléchir sur leur position excentrique. Aussi des œuvres françaises sont-elles adaptées par des auteurs latino-américains à l'instar de Peralta Barnuevo, Francisco Eugenio de Santa Cruz et Antonio Nariño. Tous les courants espagnols et portugais ou, globalement, occidentaux traversent le Nouveau Monde et servent au développement de sa littérature. Au regard de cette rétrospective, la culture latino-américaine telle qu'elle apparaît à la lumière de sa littérature, est une culture excentrique s'alimentant au centre culturel que constitue l'Europe. De ce fait, les intellectuels latino-américains réfléchissant sur la définition de leur identité et aspirant à l'indépendance parleront d'une littérature de l'aliénation ou de

[170]« un indigéniste des débuts du XVII[e] siècle, non pas […] un indigéniste de la fin du XIX[e] ou XX[e] siècle ». Parce qu'il existe dès le XVI[e] siècle un discours de défense de l'indigène tenu par Fray Bartolomé de Las Casas et plusieurs de ses compères, Mercedes Serna Arnaiz estime qu'il serait réducteur de parler de l'indigénisme seulement dans ses versions dix-neuviemiste ou vingtièmiste. Mercedes Serna Arnaiz, « Imagen del indígena americano en La Florida », *Op. cit*., .

[171]Albert Garcia, « Quelques aspects de la religion incaïque, selon les Commentaires royaux de l'Inca Garcilaso de la Vega et certaines chroniques espagnoles du XVIe siècle », In *Bulletin Hispanique*. Tome 66, N°3-4, 1964. pp. 294-310.

[172]Charif Majdalani, « La littérature ibero-américaine entre le boom et le crack » in DARWICH (H.) (sous la coordination générale), *L'Orient littéraire N°45*, jeudi 4 mars 2010, p. 1.

[173]Considérée comme la plus populaire au XVII[e] siècle

l'assimilation à laquelle ils vont opposer une littérature centrée sur la culture latino-américaine.

2. Quête de l'authenticité latino-américaine

« La conquête et la colonisation des Amériques par les armes et les lettres de l'Espagne »[174] produit une culture excentrique au sein de laquelle les peuples du Nouveau Monde finissent par se sentir inauthentiques, se voyant à la lumière d'une culture étrangère et non conforme à leur réalité locale. Il se manifeste progressivement un idéal d'authenticité chez les Latino-américains qui s'interrogent sur leur culture et sur leur identité. Francisco Miró Quesada fait justement remarquer que,

> En se rendant compte qu'il n'est pas authentique, le Latino-Américain exprime le désir d'être authentique ; en comprenant que le monde où il vit n'est qu'une imitation, il marque sa volonté de ne pas s'y soumettre et de le transformer en un monde réel véritable où la création obéit à ses propres règles et ses propres valeurs[175].

Il s'agit certainement d'une réalité présente dès les premières productions littéraires des créoles[176], mais la question de l'authenticité latino-américaine semble trouver son premier grand moment de réflexion avec le discours critique qui s'impose à partir de la seconde moitié du XVIII[e] siècle avec « une consigne principal : accéder à l'indépendance »[177].

Les indépendances latino-américaines[178] marquent la rupture entre les colonies américaines et leurs métropoles ibériques. Seulement, il ne s'agit là que d'indépendances politiques. Sur le plan culturel, le lien, la domination métropolitaine survit à l'arrivée des indépendances, déjouant les attentes des intellectuels latino-américains, confie Salvador Bueno.

---

[174]« La conquista y la colonización de las Américas por las armas y las letras de España ». Carlos Fuentes, *La Gran novela latinoamericana*, *Op. cit*., p. 58.

[175]Francisco Miró Quesada, « Réalité et possibilité de la culture latino-américaine », *Op. cit*., p. 491.

[176]Du moins sous la forme de l'identité nationale qui devait caractériser le Latino-Américain. On remarquera que, Garcilaso de la Vega essayait déjà de définir ce qu'est être latino-américain. Il se considérait, et considérait que tous ceux de sa « patrie », double héritier de l'Espagne coloniale et de l'Amérique indigène. Espagnol et Américain, ainsi se constituait son identité. Jorge Amado, « dans tous les pays colonisés, la littérature est avant tout quête d'identité nationale » (Jorge Amado, « Ecrivains du Brésil », *Notre librairie N°187,* 1992, p. 16.).

[177]« consigna principal : independizarse ». Telle est l'idée qui oriente la littérature latino-américaine à partir de la seconde moitié du XVIII[e] siècle jusqu'à nos jours, écrit-il. Ángel Rama, *La Transculturación narrativa en América Latina, Op. cit*., p. 16.

[178]Elles surviennent au XIX[e] siècle. Le Brésil y accède un peu tardivement en 1822.

> Creíase, emocionalmente al menos, que la ruptura de un nexo política implicaba la autonomía de una cultura. El tiempo se encargaría de demostrar que el espíritu no sabe de las instituciones[179].

Francisco Miró Quesada l'explique par le fait que c'est en se servant du modèle occidental que les sociétés latino-américaines accèdent à leur indépendance et travaillent à la structuration de leurs jeunes nations.

> Pour affirmer leur indépendance, écrit-il, les Latino-Américains ont été obligés d'utiliser des idées et des systèmes philosophiques, juridiques et politiques venus d'Occident. De même, pour constituer la nouvelle réalité, ils ont été obligés d'adopter les modèles créés par les Occidentaux. Des institutions correspondant à une réalité différente et lointaine ont été appliquées au pied de la lettre à une autre réalité. Ainsi, avec l'indépendance, l'excentricité culturelle n'a pas diminué, pis, elle s'est intensifiée : si, au cours de la colonisation, les modèles occidentaux sont imposés, après l'indépendance ils sont choisis[180].

Face au caractère inauthentique de la culture dans laquelle évoluent les peuples latino-américains nouvellement indépendants, des voix critiques se lèvent pour prôner une « culture représentative ». D'abord portées par les dernières lueurs du néoclassicisme, le Romantisme constituera le moment de profonde réflexion sur la représentativité du « latino-américain » dans la littérature du Nouveau Monde. Il s'agit « du premier désir conscient d'américaniser l'expression littéraire, indépendance politique et indépendance culturelle devant aller de pair »[181]. Cette « recherche de l'expression américaine » sera favorisée par la mise en place de structures matérielles de production culturelle[182]. On assistera par exemple à l'émergence de maisons d'éditions dans différents pays de cet espace : Equateur, Colombie, Argentine, Venezuela. Les capitales de ces pays deviennent ainsi de « nouveaux centres […] pour la culture, la création et l'édition littéraire »[183] à partir desquels une exploitation des ressources endogènes s'annonçait possible. Sous l'influence du groupe dit « Génération romantique de 37 »[184] qui soutenait que « le problème basique de la littérature latino-américaine était la

[179]« On croyait, au moins émotionnellement parlant, que la rupture d'un lien politique impliquait une autonomie culturelle. Le temps se chargerait de démontrer que l'esprit n'a que faire des institutions ». Salvador Bueno cité par José Antonio Baujín Pérez, « El valleinclanismo carpentierano » in Gabriele Knauer & cie, *Transgresiones cubanas*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 29-39, p. 30.

[180]Francisco Miró Quesada, « Réalité et possibilité de la culture latino-américaine », *Op. cit*., p. 490.

[181]Ángel Esteban, *Introduction à la littérature hispano-américaine, Op. cit*., p. 35.

[182]Claude Cymerman, Claude Fell, *Histoire de la littérature hispano-américaine*, *Op. cit*.

[183]« nuevos centros […] de cultura y creación y edición literarias ». Daniel González Moreno, « Literatura hispanoamericana », *Op. cit.*

[184]Génération d'écrivains, publicistes et hommes d'Etat globalement répandue entre 1830 et 1852 mais dont la naissance effective est 1837. Il s'agit du premier mouvement intellectuel né en Argentine dans le but d'élaborer une culture totalisante centrée sur la nécessité de construire une identité nationale. Entre autres figures représentative de ce groupe, on peut retenir les noms d'Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez, Domingo

grande différence entre son état primitif et les influences européennes »[185], les écrivains latino-américains s'adonnent à un primitivisme qui entend réinventer une littérature latino-américaine authentique, nouvelle, faite de thèmes populaires, d'éléments tirés de la culture et de la tradition orale. Ainsi le Romantisme va exploiter l'indianisme comme une célébration d'ancêtres mythiques, un retour à la terre et à la culture non contaminées par les langues et cultures étrangères. Cela est manifestement traduit par l'écriture emblématique de José Hernández dont l'œuvre, *El Gaucho Martín Fierro*[186], est un classique de la littérature latino-américaine. Avec le primitivisme se manifeste un nationalisme exacerbé qui essaiera vivement de se défaire de la culture ibérique en vue trouver une expression latino-américaine originale.

Le régionalisme triomphe avec des pratiques régionalistes telles que l'indigénisme[187] et le « gauchisme »[188]. Ce nationalisme se présente comme la voie de la quête d'originalité pour se définir une identité spécifique car, les latino-américains sont convaincus que « la quête identitaire passe aussi par l'authenticité de la parole, la spécificité de l'expression, donc des formes littéraires »[189]. Le rejet de la culture ibérique se présente ainsi comme le projet d'autonomie littéraire manifesté par le désir, pour les écrivains latino-américains, d'écrire à partir de leurs ressources personnelles, sans recourir à l'Occident. Pourtant, il apparaît très rapidement que le régionalisme et le nationalisme ne rendent pas vraiment compte de la réalité latino-américaine et donc, ne sont pas non plus des expressions d'une « authenticité » latino-américaine. Il faudra attendre l'arrivée du Modernisme pour avoir une production plus

---

Faustino Sarmiento, Vicente Fidel López, Andrés Lamas, José Mármol et Alejandro Magariños Cervantes. Voir Jorge Myers, « La revolución de las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas », Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [En ligne] URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-revolucion-de-las-ideas-la-generacion-romantica-de-1837-en-la-cultura-y-en-la-politica-argentinas/html/5cd91690-5257-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html ; Jorge Fernández, Julio César Rondina, Historia Argentina: 1810-1930, Sante fe, Ediciones UNL, 2006 ; Didier T. Jaen, *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 8, No. 4, Special Issue: Argentina - Uruguay (Oct., 1966), pp. 565-584.

[185]« el problema básico de Latinoamérica era la gran diferencia entre su estado primitivo y las influencias europeas ». Daniel González Moreno*, « Literatura hispanoamericana », Op. cit.*

[186]José Hernández*, El Gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, La Pampa, 1872.

[187]Mouvement politique et littéraire sud-américain particulièrement orienté sur les conditions de vie des indigènes. Il nait à la suite de la révolution mexicaine en 1910 et se diffuse à travers tout l'espace sud-américain.

[188]Genre romantique qui se développe en Argentine entre la fin du XIX^{e} et le début du XX^{e} siècle. Il met en scènes le personnage du « gaucho », berger sud-américain. A ce sujet, Ángel Esteban rappelle que, « si la première apparition du personnage typique remonte à la description du *gaucho* par Carrio de la Vandera, alias Concolorcorvo dans son *Lazarillo de ciegos caminantes* (1775), les premiers ouvrages qui abordent la réalité du *gaucho* comme thème principal n'apparaissent qu'au XIX^{e} siècle ». Ángel Esteban, *Introduction à la littérature hispano-américaine*, *Op. cit*., p. 46. Bartolomé Hidalgo est considéré comme le véritable fondateur de la littérature gauchesque.

[189]Jean Franco / Jean-Marie Lomogodeuc*, Anthologie de la littérature hispano-américaine du XX^{e} siècle*, Paris, PUF, 1993, p. 8.

satisfaisante en matière de culture latino-américaine et de représentativité du monde latino-américain dans sa complexité.

3. Cosmopolitisme et transculturation

Après le Romantisme, le Modernisme est le moment décisif de la marche vers l'indépendance culturelle en Amérique latine. Il montre les limites du Romantisme et ouvre la voie au cosmopolitisme qui, plus tard, donnera à la littérature latino-américaine une tendance universaliste.

« El año de 1882, en que se publicó Ismaelillo, suele tomarse como fecha inicial de una nueva tendencia en nuestra poesía, conocida más tarde bajo el incoloro título de Modernismo »[190]. Cette observation de Pedro Henriquez Urefia rappelle non seulement le passage d'une ère littéraire à une autre mais aussi et surtout le rôle considérable de l'œuvre de José Martí dans la conception du Modernisme[191]. En effet, suivant l'idée de José Martí selon laquelle il est indispensable que les peuples latino-américains puissent bien cerner les véritables réalités de leur univers afin d'être véritablement à même de prendre leur destin en main, une nouvelle génération critique émerge dans les années 1880 pour succéder à la génération romantique dont elle souligne les limites. Il apparaît franchement que le recours au primitivisme, censé caractériser l'autonomie de la littérature latino-américaine n'est rien de moins qu'une nouvelle traduction de l'influence occidentale dont il emprunte l'expression. L'espace latino-américain est certes représenté dans sa spécificité en termes de paysages, d'individus, d'habitudes ou modes de vie, donnant ainsi aux œuvres la « couleur locale » recherchée. Mais, cette réalité locale est traduite par une expression empruntée, par le recours au modèle français avec l'imitation d'écrivains comme Victor Hugo ou Alphonse de Lamartine. Jean Franco et Jean-Marie Logomodeuc mentionnent également, à propos de cette période, que « les créateurs se servent des techniques allogènes de l'écriture européenne ou nord-américaine pour tenter d'y introduire des formes nouvelles relevant des culture et

[190]« L'année 1882, durant laquelle fut publié Ismaelillo, est souvent considérée comme la date inaugurale d'une nouvelle tendance dans notre poésie, connue plus tard sous le nom incolore de Modernisme ». Pedro Henriquez Urefia cité par Enrico Mario Santi, « "Ismaelillo", Martí y el Modernismo », *Revista Iberoamericana* N° 137, Pittsburg, 1996, pp. 811-840, p. 813.

[191]La critique reste partagée quant au statut à accorder à José Martí par rapport au Modernisme. Si pour certains il n'est que le précurseur d'un mouvement dont la naissance est liée à la publication de *Azul* par Rubén Dario (1888), d'autres estiment que José Martí en est l'initiateur. Ángel Esteban écrit par exemple que « Lucia Jerez de José Martí (1885) est considéré comme le premier roman moderniste ». Ángel Esteban, *Introduction à la littérature hispano-américaine*, *Op. cit*., p. 54. Ce qui est indéniable, en tout cas, c'est que le texte de José Martí, *Ismaelillo* (1882), marque effectivement le passage du Romantisme au Modernisme et que ses idées occupent une place importante dans le développement de la pensée et de l'esthétique modernistes.

traditions orales »[192]. Il n'est d'ailleurs pas impossible de rencontrer, dans cette littérature romantique, un univers « peuplé de nymphes, de dryades et de satyres dansant parmi des lauriers roses comme dans une Grèce d'autre fois »[193]. En dépit de leur volonté d'apporter de l'authenticité à l'expression américaine, les tenants du Romantisme latino-américain proposent donc finalement une littérature dont l'originalité peut toujours être remise en question. Il est alors considéré comme un demi-échec et ses tenants passent pour « des bâtisseurs de mythes ».

La naissance du Modernisme témoigne d'une réelle prise de conscience des Latino-américains qui réalisaient que « la structure socioculturelle [de leur monde] était très différente de celle de l'Europe et que le mythe de l'ancêtre indigène, noble et héroïque, ne reflétait pas la réalité ethnique et culturelle [de leurs] pays »[194]. Etant donné que le primitivisme ne pouvait pas garantir l'authenticité d'une Amérique latine construite sur trois cultures différentes (indigène, espagnole et africaine) José Martí choisit de s'orienter vers « la théorie du métissage, qui va influencer par la suite de manière décisive les critiques et les intellectuels, et qui apparaît comme le nouvel axe théorique de l'idéologie créole »[195]. Le Modernisme dépasse la réalité nativiste du romantique, réductrice de la culture et de l'identité latino-américaine, pour mettre l'accent sur le créole ou le métis, plus représentatif de la réalité du continent.

Soulignons que, premier véritable moment de réflexion sur la représentativité de la réalité latino-américaine, le Romantisme constitue quand-même une étape importante pour la marche vers l'indépendance culturelle de l'Amérique latine. Il a par exemple permis à ses successeurs de comprendre, au moins, que l'imitation ou l'emprunt pouvait déboucher sur une certaine originalité. Abordant la question dans ce sens, Roger Bastide fait remarquer que, même si le Romantisme latino-américain est une imitation tantôt hugolienne tantôt lamartinienne, elle se fait tout de même une expression originale en cela que, non seulement elle permet une distinction entre l'âme ibérique et l'âme latino-américaine mais aussi, « l'imitation devient métaphore. Hugo inspire certes, mais il se modifie, il se transforme dans

[192]Jean Franco / Jean-Marie Lomogodeuc, *Anthologie de la littérature hispano-américaine du XX^e siècle*, *Op. cit*., p. 18.
[193]Roger Bastide, « Etudes de littératures brésilienne », in Amaral (G. C.)/ Ravelet (C.), (volume réalisé par) *Bastidiana, N°37-38 janv-juin 2002,* pp. 11-42, p. 17.
[194]Benedita Gouveia Damasceno, *La Poésie nègre dans le Modernisme brésilien*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 14. Damasceno le souligne dans le cadre spécifique de la littérature brésilienne mais nous l'estimons valable pour la littérature latino-américaine en général.
[195]Ángel Esteban, *Introduction à la littérature hispano-américaine*, *Op. cit*., p. 54.

l'inconscient, il devient nourriture et non plus kyste greffé sur un plant sauvage »[196]. Il apparaît clairement que l'on peut aspirer à l'originalité en se réappropriant ce qui est étranger. C'est visiblement dans cette optique que « les rénovateurs » s'ouvrent au monde et que, dans leurs œuvres, « l'Antiquité gréco-latine, le médiéval européen ou les terres d'Extrême-Orient peuvent tout aussi servir de cadre de recherche anthologique latino-américaine »[197]. Nous pouvons parler là d'une première forme d'anthropophagie littéraire sur laquelle va se construire le Modernisme latino-américain. L'on peut effectivement lire l'influence du Romantisme l'ambition moderniste de mêler « lo nuevo y lo antiguo, lo nativo y lo foraneo tanto en la forma como en los temas »[198]. C'est cette aptitude à « digérer » les influences pour les remodeler que Juan Valera loue chez Rubén Dario à qui il écrit ce qui suit :

> Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Bourget, Sully-Prudhomme, Daudet, Zola, Barbey D'Aurevilly, Catulle Mendés, Rollinat, Goncourt, Flaubert, y todos los demás poetas y novelistas han sido por usted bien estudiados y mejor comprendidos. Usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ello una rara quintaesencia[199].

Rubén Darío ne pratique donc plus l'imitation au sens strict, il ne se laisse pas dominer par les influences de la culture occidentale dont il est incontestablement imprégné. Il procède plutôt à une inédite « transformation et absorption » des modèles imités. Tel est le caractère du Modernisme qui, né en Amérique latine, va jusqu'à s'imposer dans l'ancienne métropole dans ce que Max Henríquez Ureña désignera par le retour des galions[200]. Résumant ce mouvement qui marque une période où l'Amérique latine ne se contente plus d'adopter mais en devient génératrice, Gustavo Luis Carrera écrit :

> se trata de un amplio y complejo proceso de integración, de síntesis, de suma creadora donde participan fundamentos de la arcaica poesía hispánica, de los aires innovadores del simbolismo francés de la contención anímica de los poetas nórdicos, del equilibrio de los parnasianos franceses y de los prerrafaelistas ingleses, de la

[196]Roger Bastide, « Etudes de littératures brésilienne », in Amaral (G. C.)/ Ravelet (C.), (volumen réalisé par) *Bastidiana, N°37-38 janv-juin 2002,* pp. 11-42, p. 29.
[197]Jean Franco / Jean-Marie Lomogodeuc, *Anthologie de la littérature hispano-américaine du XX^e siècle*, *Op. cit,* p. 64.
[198]« le neuf à l'ancien, le natal à l'étranger aussi bien dans la forme que dans les thèmes ». Juan Valera « Cartas de Juan Valera a Rubén Darío » in *Cartas Americanas*, 1888, Ihttp://www.dariana.com/valera.html. consulté le 27 avril 2014.
[199]Juan Valera cité par Roberto Meza Fuentes, *De Díaz Mirón a Rubén Darío*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1964, p. 108.
[200]Max Henríquez Ureña, *El retorno de los galeones*, Madrid, Renacimiento, 1930.

> exquisitez de los decadentistas europeos, de la audacia de los posrománticos; todo ello sobre el fundamento del ímpetu original de lo americano, afirmado en la fuerza contenida de las culturas indígenas y en el nacionalismo critico impulsado por el Romanticismo[201].

On peut dès cet instant parler de littérature latino-américaine authentique s'appuyant sur sa propre culture. Pourtant, l'indépendance culturelle acquise par le Modernisme ne met pas fin au débat sur la culture latino-américaine qui continuera à constituer une problématique littéraire « jusqu'à nos jours », si on en croit Angél Rama.

II/ Littérature africaine et histoire culturelle

1. Culture coloniale et émergence de la littérature africaine[202]

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la colonisation de l'Afrique par l'Occident installe les peuples dans une double culture au sein de laquelle ils se sentent perdus. C'est dans ce contexte trouble que naît la littérature africaine europhone qui va évoluer par un « processus de positionnement et d'émancipation face à [la] vaste "bibliothèque coloniale" »[203], au discours et la culture dominante. Une réalité structurera son histoire : la question de la culture à laquelle est liée celle de l'identité. A ce sujet, Mohamadou Kane observe deux phases dans l'évolution de la littérature africaine. Le temps d'une littérature de l'assimilation où l'identité culturelle est occultée et celui d'une littérature africaniste où elle est revendiquée[204].

La littérature africaine « moderne » qui naît avec l'entreprise coloniale apparaît naturellement comme un prolongement de la littérature coloniale. Une logique qu'explique Xavier Garnier :

> La politique d'assimilation poursuivie par le régime colonial devait déboucher sur l'émergence d'une littérature africaine. Celle-ci était la garantie du bon fonctionnement de l'entreprise coloniale. On voit mal, dans ces conditions, comment

[201]Gustavo Luis Carrera, "Literatura latinoamericana", in Enrique Ayala Mora, Historia general de América Latina VII. Los proyectos nacionales: sus instrumentos y articulaciones, 1870-1930, Paris, UNESCO, 2008, pp. 513-532, p. 523.
[202]Entendons que, à chaque fois que nous parlons de « littérature africaine » ici, ce sera toujours pour désigner la littérature négro-africaine écrite en français.
[203]János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : Prétextes – Contextes – Intertextes*, Paris, Kartala, 2007, p. 5.
[204]Mohamadou Kane, *Ethiopiques* n° 42, Revue trimestrielle de culture négro-africaine 3e trimestre 1985 volume III n°3, consultable en ligne. URL : http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article1051

la littérature africaine n'aurait pas été, à ses débuts, pleinement coloniale[205].

La première manifestation du prolongement de la littérature coloniale par les premiers auteurs africains est dans le choix même du genre d'écriture. Xavier Garnier fait remarquer que, tandis que les genres comme la poésie et le théâtre – pour être proches de l'oralité qui prévalait dans les cultures africaines – semblaient plus adéquats à l'expression littéraire des Africains, « les tous premiers auteurs africains furent romanciers ». Il justifie ce fait par l'horizon d'attente de l'administration coloniale qui privilégiait stratégiquement le genre romanesque[206]. En outre, explique Xavier Garnier, même quand les textes ne s'inscriront pas dans l'idéologie coloniale, ils fonctionneront selon les « ingrédients » du roman colonial. Des romans comme *Les Trois volontés de Malic* d'Ahmadou Mapaté Diagne, *Force-Bonté* de Bakary Diallo ou *L'esclave* de Félix Couchoro, l'illustrent d'une certaine manière.

Les premiers textes d'auteurs africains s'apparentent à « des œuvres de circonstances [qui] correspondent aux préoccupations du moment » et « destinées à un public exclusivement français »[207]. A ce titre, comme nous l'avons dit plus haut, la question identitaire n'est pas centrale. Le texte africain de cette période doit se contenter « de décrire la vie africaine, de souligner l'étrangeté des mœurs, la barbarie des coutumes, la violence des révoltes comme la sincérité des conversions »[208].

Les années 1930 marquent cependant un nouveau départ pour les lettres africaines europhones. Georges Ngal parle de la première rupture marquée par l'émergence de la Négritude. Il s'agit d'une double rupture. « [R]upture avec le courant littéraire et idéologique nègre contemporain (littérature d'assimilation), d'une part, et avec la littérature occidentale classique, d'autre part »[209]. En effet, du point de vue de la génération des années 1930, on ne peut pas vraiment parler de littérature africaine en ce qui concerne leurs prédécesseurs. Elle

[205]Charles Bonn / Xavier Garnier / Jacques Lecarme (sous la direction de), *Littérature francophone 1. Le roman*, Paris, HATIER-AUPELF.UREF, 1997, p. 244. Dans le même sens, Mohamadou Kane, reconnaît, en s'appuyant sur les textes de Roland Lebel, que « le roman africain semblait n'avoir pas d'autre vocation que de prolonger le roman colonial français, d'en donner comme une version africanisée ». Mohamadou Kane, *Ethiopiques* n° 42, *Op. cit*.

[206]« La littérature coloniale aura comme ambition première de justifier l'entreprise coloniale dont vivent ses auteurs. Cette justification passera par la démonstration d'une bonne connaissance du terrain et des populations indigènes. D'où le recours à la forme romanesque qui permettra à nos auteurs de mettre en scène le peuple noir, d'en montrer les coutumes et la psychologie et de faire la preuve de la nécessité d'une saine gestion coloniale pour en tirer le meilleur parti. Il s'agit de représenter la vie quotidienne, de la rendre visible par l'acte de création romanesque, de lui donner une existence narrative afin de prouver au monde que l'Afrique existe d'abord pour elle-même. L'ambition du roman colonial est de faire connaître l'Afrique, de pénétrer les replis de « l'âme nègre ». Le roman sera donc à la fois réaliste et psychologique. Le romancier saura distinguer les paysages, les races et leurs caractères ». *Idem*.

[207]Mohamadou Kane, *Ethiopiques* N° 42, *Op. cit*.

[208]*Idem*.

[209]Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 19.

estime que ces derniers ne rendent pas nécessairement compte de la littérature africaine dans la mesure où il s'agit en général d'écrits à travers lesquels « on ne saurait rien déceler de véritablement africain »[210]. Ils estiment donc que la littérature produite avant eux, celle-là que la plupart des critiques a effectivement qualifié de « littérature d'assimilation », est une littérature qui manque d'authenticité. Corroborant ce jugement, Jacques Chevrier parle d'une

> littérature de pastiche [qui], par conformisme social et par servilisme littéraire […] imite donc à qui mieux mieux Baudelaire, Hugo, Verlaine […] comme si les seuls modèles littéraires dignes d'intérêt devaient se recruter dans les rangs décadents des romantiques, symbolistes et des parnassiens français[211].

La littérature africaine est perçue comme une « imitation servile » des formes, voire du contenu de la littérature occidentale. Face à cette situation, soucieux d'émerger du sillon colonial, les intellectuels africains et antillais pensent à la nécessité de redéfinir leur écriture.

> Allons, la vraie poésie est ailleurs. Loin des rimes, des complaintes, des alisés, des perroquets. Bambous nous décrétons la mort de la littérature doudou. Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, au bougainvillier[212].

Ainsi s'écrie Suzanne Césaire qui prône l'exploration de ressources spécifiquement africaines. Elle traduit, en ces termes, une idée qui se répand entre 1930 et 1940. Idée selon laquelle la réhabilitation de l'identité nègre passe par la mise en valeur de la culture africaine au détriment de la culture coloniale responsable de l'assimilation. Pensons à ce titre à Léopold Sédar Senghor qui déclarait : « pour asseoir une révolution efficace, notre révolution, il nous fallait d'abord nous débarrasser de nos vêtements d'emprunts, ceux de l'assimilation, et affirmer notre être… »[213]. Pour cette génération, l'affirmation de l'œuvre africaine, comme celle de son être, passe par la rupture d'avec le modèle occidentale. Parce que la littérature est engagée dans un processus de lutte identitaire et culturelle, elle doit se détourner du mieux qu'elle peut de la réalité coloniale. Contrairement à la première génération qui ne fait pas forcément de l'identité culturelle la question centrale de son écriture, la génération de la Négritude construit sa production autour de la revendication son identité. Pour mener à bien sa lutte, elle peut compter sur les travaux d'anthropologues comme Léon Frobenius ou de « passeur de culture » comme Jahn Janheinz[214] qui a souvent repris les thèses du précité.

[210]Mohamidou Kane cité par Jacques Chevrier, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 25.
[211]Jacques Chevrier*, La littérature nègre*, *Op. cit.,* p. 23.
[212]Suzanne Césaire citée par Jacques Chevrier*, La littérature nègre, Op. cit.,* p. 25.
[213]Léopold Sédar Senghor, cité par Robert Cornevin, *Ibidem*, p. 154.
[214]Jahn Janheinz a joué un rôle très important dans l'expansion de la culture et de la littérature africaines en Allemagne. A ce titre, par exemple, Sylvère Mbondobari ne manque pas de souligner l'importance de son action sur la réception des œuvres africaines, à l'occurrence celle de Césaire. Voir Sylvère Mbondobari, « ''je suis

Celui-ci permet effectivement aux Africains de se redécouvrir au-delà du discours occidental, il conforte l'idée d'un style proprement africain :

> Quiconque s'approche de lui (le style africain) reconnaît bientôt qu'il domine toute l'Afrique, comme l'expression même de son être. Il se manifeste dans les gestes de tous les peuples nègres autant que dans leur plastique. Il parle dans leurs danses comme dans leurs masques, dans leur sens religieux comme dans leurs modes d'existence, leurs formes d'Etats et leurs destins de peuples. Il vit dans leurs fables, leurs contes, leurs légendes, leurs mythes…[215]

Doté d'un style à même de témoigner de son appartenance à un champ esthétique singulier, l'écrivain africain, comme celui de tout autre espace culturel, peut et se doit de revendiquer une expression originale. Lilyan Kesteloot résume la position idéologique de cette génération d'auteurs africains par une phrase : « l'assimilation ou la non assimilation effective des écrivains décide de leur place en dedans ou en dehors de la matière littéraire noire »[216]. Une position qu'elle partage visiblement, ce qui l'amènera à établir une hiérarchie entre « une littérature médiocre qui cherche son modèle en Europe et une littérature originale et authentique qui galvanise la lutte d'émancipation culturelle et politique »[217].

2. Du discours colonial à l'idéal nationaliste

En marge de la rupture avec la « littérature d'assimilation », l'importance du travail de la génération d'écrivains africains des années 1930 réside dans l'entreprise d'émancipation caractérisée par la production d'un contre-discours du discours colonial. Nous l'avons déjà souligné, le discours spécifique mis en place par l'administration coloniale et la sous-culture qu'elle diffuse, contribuent à instaurer une inégalité politique et sociale. Cette inégalité entretenue par le double mythe d'une « civilisation occidentale aboutie » et de l'Afrique inculte et sans histoire finira par se traduire en frustration pour le groupe dominé qui entreprendra dès lors de restaurer un certain équilibre. C'est à cette fin que les Africains commenceront à produire des œuvres littéraires axées sur la question de l'identité et la culture.

La prise de conscience du caractère biaisé de la réalité coloniale commence, pour les

votre voix en Allemagne'' : contexte et réception critique de Et Les chiens se taisaient en Allemagne » in *Francofonia* Nº 18, UCA, 2009, pp. 248-270.

[215]Léon Frobenus, cité par Nadia Bouziane, « Chants d'ombre-L. Sédar Senghor. La réhabilitation du village africain », mardi 20 mai 2008, http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article613. Consulté le 18 mai 2010.

[216]Lilyan Kesteloot citée par Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, A.C.C.T. et Karthala, 1996, p. 168.

[217]Lilyan Kesteloot citée par Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Op. *cit*., p. 178.

africains, avec la Première Guerre mondiale. Avec ce « conflit occidental », des questions commencent à naître dans l'esprit du colonisé sur la validité d'une civilisation capable d'une telle atrocité. Surtout, les soldats noirs allés faire la guerre en métropole ont l'occasion de remarquer que le colon n'est ni invincible ni sans défaut. Ils en rencontrent des contrefaits, avec des défaillances physiques ou morales, des courageux comme des peureux. Ils comprennent le colon n'est pas un être à part comme ils l'avaient toujours pensé.

> Quand ces tirailleurs rentrèrent au pays, ils racontèrent, au fil des veillées tout ce qu'ils avaient vu. Non, l'homme blanc n'était pas un surhomme bénéficiant d'on ne savait quelle protection divine ou diabolique, c'était un homme comme eux, avec le même partage de qualités et de défauts, de force et de faiblesse. Et quand ils découvrirent que leurs médailles et leur titre d'ancien combattant leur valait une pension inférieure de moitié à celle de leurs camarades blancs dont ils avaient partagé les combats et les souffrances, certains d'entre eux osèrent revendiquer et parler d'égalité. C'est là, en 1919, que commença à souffler pour la première fois un esprit d'émancipation et de revendication qui devait finir, avec le temps, par se développer dans d'autres couches de la population »[218].

Le visage mythique du colon commence à s'effacer en même temps que se dessine une prise de conscience de l'injustice coloniale. Ce sentiment sera également éprouvé par l'élite coloniale[219] dont les constituants peuvent rivaliser de rendement avec un colon mais ne sauraient avoir le même statut. Mais c'est avec l'élite intellectuelle[220] que la prise de conscience sera décisive.

En effet, les intellectuels africains étudiants en métropole vont prendre conscience de leur condition et s'investiront dans la réhabilitation de leur statut. Au contact de figures telles Césaire et Damas, Senghor et ses camarades étudiants à Paris comprennent combien l'indépendance politique et culturelle est liée à la constitution d'une littérature originale. Cette prise de conscience est également et largement influencée par le mouvement de la Negro Renaissance en marche aux Etats-Unis. Influence que ne manquerait pas d'évoquer Senghor :

> Dans les années trente, les étudiants en lettres que nous étions avaient été influencés, d'abord,

[218]Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel, l'enfant peul*, *Op.cit.,* pp. 365-366.

[219]Bernard Mouralis distingue par élite colonial, les Africains ayant suivi l'enseignement colonial leur permettant d'occuper certaines fonctions dans l'administration coloniale. Cette élite coloniale permet déjà d'avoir des textes africains. Mais ceux-ci sont plus de l'ordre de l'ethnologie, visant représenter la vie traditionnelle « en soulignant notamment les aspects contestables (esclavage pré-colonial, polygamie, sorcellerie…) et à présenter la colonisation comme seule forme possible, pour les peuples africains, d'entrer dans la modernité et la rationalité » cf Bernard Mouralis, *Op.cit*., p. 126.

[220]Toujours selon Bernard Mouralis, l'élite intellectuelle représente les Africains qui ont pu poursuivre leurs études secondaires et universitaires en métropole grâce au statut de citoyen qui leur est accordé à l'exemple des « quatre communes » au Sénégal.

> par la *Revue du Monde Noir*. […] Je ne serais pas complet si j'oubliais l'influence, sur nous, étudiants noirs de Paris, du mouvement culturel américain du *New Negro* ou de la Negro Renaissance, dont les fondateurs furent Alain Locke, et surtout William Edward Burghardt Du Bois[221].

L'influence de la Negro Renaissance se lit dans la volonté d'exploiter son passé, sa culture et son histoire. Dans le désir d'élaborer « une nouvelle image –positive, cette fois – de la culture africaine ». Un désir appliquant le principe de Marcus Garvey qui déclarait : « Soyez aussi fiers de votre race que vos pères l'étaient au temps jadis ! L'histoire de votre passé est belle, et celle que nous construisons étonnera le monde de demain ! »[222]. Avec cette prise de conscience naîtra une littérature africaine répondant au discours colonial. Une idéologie africaine sera mise en place par cette littérature décidée à réécrire le discours colonial en revêtant la civilisation africaine de ses valeurs occultées. Une idéologie constituant une relecture de la réalité coloniale comme le souligne Bernard Mouralis en écrivant :

> L'activité des écrivains apparaît ainsi comme une entreprise visant à lire de façon critique, à démonter, à détruire le discours tenu jusqu'alors par le colonisateur sur l'Afrique et les Africains pour que lui soit opposé enfin un discours dont l'initiative n'appartient plus qu'aux seuls Africains. En somme un acte de réécriture »[223].

La prise de parole africaine constitue ainsi un acte de réécriture et se présente comme la véritable matrice de la littérature africaine en langues européennes. Cette littérature constitue même une double réécriture. Elle obéit effectivement au principe dialogique qui reconnaît que toute production discursive est la réponse à une production antérieure et aussi que tout discours emprunte aux discours précédents pour s'énoncer. Cela lui donne le caractère de double réécriture en ce sens que la réponse au discours colonial qui est déjà une réécriture, s'accompagne du recours au discours négro-africain qui est lui aussi une réécriture. Un fait intéressant dans ce processus de réécriture c'est que le désir d'émancipation des écrivains africains se manifestera par le recours à un modèle extérieur – le modèle latino-américain – comme il avait été le cas de la littérature latino-américaine qui s'était tournée vers la littérature française pour se défaire de la domination métropolitaine. Seulement, l'orientation de la littérature africaine est motivée par la similarité des conditions sociohistoriques.

[221]Léopold Sédar Senghor*, Ce que je crois*, Paris, Grasset, 1989, pp. 137-138.
[222]Marcus Garvey, *Un homme et sa pensée, Philosophie et Réflexions*, textes réunis par Anny Jacques Garvey, Paris, Editions Caribéennes, 1983, p. 90.
[223]Bernard Mouralis, *Littérature et Développement*, *Op.cit*., p. 139.

L'idéologie coloniale, fonctionnant comme un déni de valeurs africaines, sera confrontée à l'idéologie nationaliste dans une opposition qui fera émerger des littératures africaines en langues européennes. Ainsi, dans une forme de réécriture du discours colonial, la littérature africaine oppose une idéologie nationaliste à l'idéologie coloniale, idéologie qui avait manifestement subi l'influence américaine. Mais ce nationalisme africain opposé à l'idéologie coloniale, valable dans son contexte, reste-t-il valable pour les générations indépendantes ? L'évolution du processus d'émancipation n'impose-t-elle pas un réexamen du problème ? Le réexamen du discours nationaliste ne serait-il pas un autre moment de réécriture de la littérature africaine ? Le rapport entre les générations postcoloniales et l'idéologie nationaliste mise en place par leurs aînés sera sans doute révélateur du processus d'émancipation de la littérature africaine.

3. Vers un cosmopolitisme de la littérature africaine

La littérature africaine de la première génération apparaît comme l'expression manifeste de l'idéologie nationaliste. Très légitime dans le contexte de domination coloniale, l'idéologie nationaliste ne pouvait manquer d'être réexaminée avec la venue des indépendances et, avec elle, la littérature qui lui servait de support.

Les fondements de la littérature africaine de la première période présageaient déjà une remise en question, un dépassement de sa perspective. Nous voyons avec Bernard Mouralis combien la littérature africaine des années 1930 et 1950 repose sur l'idéologie nationaliste[224]. Cette idéologie étant visiblement incarnée par le mouvement de la Négritude, il n'est pas surprenant de leur reconnaître un destin étroitement lié. Or, Jean-Paul Sartre annonçait déjà, dans le retentissant *Orphée noir*, que la négritude était vouée au dépassement, qu'elle n'était pas une finalité mais un passage. Ce que Sartre avait perçu comme un « racisme antiraciste » et qu'il signalait légitime dans son contexte, sera effectivement sujet au dépassement avec le retrait de l'oppresseur Blanc. Les écrivains africains de la période postindépendance mettent en œuvre la promesse que notait Delavignette dans la préface de *Karim* :

> Dans les œuvres littéraires qu'ébauche la génération africaine de notre temps, je vois la promesse d'un rapprochement désintéressée entre Noirs et Blancs et aussi la promesse d'un singulier dépassement auxquels Noirs et Blancs sont conviés. [...] Les Africains portent le problème de nos rapports avec l'Afrique sur un plan supérieur qui les oblige et qui nous oblige avec eux à dépasser les vieilles notions de colonisation comme le

[224]Signalons ici qu'il s'agit de nationalisme culturel – qui deviendra politique – les nations africaines n'étant pas encore politiquement constituées à cette époque.

stade du nationalisme africain[225].

Le nationalisme opposant l'Occident à l'Afrique était visiblement appelé à déboucher sur une relation. Le recours aux valeurs nationalistes répondant à la volonté de répondre à l'idéologie coloniale, il semblait évident qu'il connût une perte de vitesse avec la décolonisation. Mais la réécriture de l'idéologie nationaliste obéit également à une reconsidération de l'identité africaine et de son mode d'expression en littérature.

La génération pionnière était convaincue que la littérature africaine ne pouvait trouver sa signification et accéder à un développement original qu'« à condition de se retremper aux sources vives de l'Afrique, c'est-à-dire, de reprendre contact et avec la culture traditionnelle, […] et avec les luttes menées en Afrique même contre la domination coloniale »[226]. La lutte pour la mémoire et l'affirmation de soi se transforma très vite en une « hypertrophie du culturel » et à l'élaboration d'une image largement mythique de l'Afrique. Dans un mouvement similaire à celui des latino-américains, les africains de la première période recourent à une sorte de primitivisme représentant l'âge d'or africain que la présence coloniale avait terni. Ecrire l'Afrique, à cette époque, correspond essentiellement à « l'enracinement dans le sol natal, la culture des valeurs autochtones »[227]. Mais la génération suivante n'entend pas s'inscrire dans cet ordre. D'une part, le désenchantement apparaîtra très tôt, le retrait du colon ne faisant place qu'à une nouvelle forme tyrannique au lieu de la liberté et la sagesse largement mises en valeur par la littérature. Les valeurs autochtones perdent une certaine crédibilité, elles sont même démythifiées avec la peinture des barbaries et pratiques esclavagistes précoloniales chez Yambo Ouologuem avec *Le Devoir de violence* ou avec le despotisme, la tyrannie et le réseau d'antivaleurs qui concourent à l'atteinte aux droits de l'homme dans *Le Soleil des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. Ecrire l'Afrique impose ainsi une prise en compte un certain relativisme, une prise en compte des réalités africaines dans toutes leurs manifestations. D'autre part, la génération postcoloniale est loin de s'enfermer « dans une problématique exclusivement nationaliste ». Elle ne veut plus référer à la seule culture, à la seule réalité africaine pour exprimer son identité. Loin d'adhérer à l'idéologie nationaliste, érigeant l'enracinement en principe d'affirmation identitaire, la génération postcoloniale se veut en relation avec les différents espaces culturels. Elle remet en cause le nationalisme et propose une rupture avec cette sorte de régionalisme ou de

[225]Robert Delavignette, préface de *Karim*, d'Ousmane Socé, 1948.
[226]Bernard Mouralis, *Littérature et Développement*, *Op.cit*., p. 130.
[227]Léopold Sédar Senghor cité par Anthony Mangeon, « Marxisme et critique : des mots d'ordre aux méthodes », *Notre librairie N° 160 décembre-février 2006*, pp. 42-47, p. 43.

« ghettoïsation » en s'activant désormais dans une quête d'universalité. L'idée est manifestement exprimée par Alain Mabanckou quand il inscrit son identité d'écrivain francophone au-delà de son identité africaine et même de son héritage français. En ce sens, il écrit :

> Etre un écrivain francophone c'est être dépositaire de cultures, d'un tourbillon d'univers. Etre écrivain francophone, c'est certes bénéficier de l'héritage des lettres françaises, mais c'est surtout apporter sa touche dans un grand ensemble, une touche qui brise les barrières, efface les races, amoindrit les distances des continents pour ne plus établir que la fraternité par la langue et l'univers. La fratrie francophone est en route. Nous ne viendrons plus de tel pays, de tel continent mais de telle langue. Et notre proximité de créateur ne sera plus que celle des univers[228].

La génération postcoloniale propose de réécrire le nationalisme de première génération dans une forme d'universalisme. A l'enracinement, ils opposent une certaine transhumance qui apparaît sous la métaphore de l'oiseau migrateur chez Alain Mabanckou.

Partant à contre-courant de l'idéologie nationaliste qui visait la revalorisation de la culture africaine en louant sa singularité, déconstruisant le principe d'un enracinement au monde africain pour exprimer son identité africaine, les écrivains postcoloniaux, notamment à partir des années 1980, se propose de lier culture africaine et ouverture au monde. L'ouverture au monde devient en quelque sorte la condition littéraire qui se veut exploration d'univers étrangers. L'africanisme est progressivement délaissé pour l'idéal d'un « art moderne rompant avec les mélodies des discours identitaires, et accueillant l'héritage planétaire »[229]. De ce fait des écrivains comme Koffi Kwahulé peuvent aisément recourir à l'ancien modèle grec quand ceux comme Sony Labou Tansi recourent au modèle latino-américain.

La colonisation de l'Amérique latine et de l'Afrique par l'Occident a eu des répercussions visibles sur le plan culturel, en témoigne son impact sur les littératures de ces espaces. Trouvant leur origine dans une sorte d'imitation de discours et des styles européens, ces littératures doivent se réinventer continuellement dans une démarche d'autodétermination. L'élaboration d'une culture représentative qui reflète leur identité réponde à leur idéal d'authenticité est ce qui marque leur démarche entre refus et acceptation de l'héritage colonial. Cette démarche de réflexion sur l'élément culturel les pousse à un cosmopolitisme ou un universalisme qui permet certainement de préconfigurer la phratrie de l'imaginaire.

[228]Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », *Op. cit*., p. 58.
[229]Koffi Kwahulé cité par Papa Samba, « Les écrivains francophones subsahariens de la nouvelle génération : de nouveaux rapports à l'Afrique ? » in Papa Samba Diop / Sélom Komlan Gbanou, *Palabres vol*. *VIII*, *Op.cit.,* pp. 111-134, p. 111.

Chapitre III/ « L'âme africaine » sur les terres d'Amérique

> […] porque el alma, la del África
> que encadenada llegó,
> en esta tierra de América
> canela y candela dio[230].

Jusqu'alors, nous n'avons abordé l'histoire du monde africain et celle du monde latino-Américain que de façon parallèle, attirant l'attention sur la symétrie structurale de leur évolution. Dans ce chapitre, nous essaierons de voir comment se croisent les deux histoires dans un mouvement matriciel dont la phratrie de l'imaginaire pourrait être une logique manifestation. A l'image de Vando Villamil qui estime que pour comprendre qui sont les Latino-américains, leur caractère et leur esprit, il est nécessaire de se référer à l'histoire du peuplement de leur continent[231], nous pensons qu'un regard sur la transplantation de l'Africain dans le Nouveau Monde peut nous éclairer sur un aspect de l'imaginaire transatlantique qui suscite l'intérêt des écrivains de la phratrie. Nous nous intéressons donc au rôle que « le migrant nu » a pu jouer dans la formation culturelle de l'Amérique latine. Est-il possible de relever un apport conséquent de l'Africain à l'univers ibéro-américain ? De quel ordre serait-il ? Surtout, cet apport pourrait-il encore constituer une référence remarquable aujourd'hui, après des siècles de colonisation de l'esprit et de transculturation ? Tel est l'essentiel des questions qui nous viennent à l'esprit au moment d'aborder la rencontre entre l'histoire africaine et l'histoire latino-américaine qui a eu les Amériques pour terrain principal et dont le vecteur décisif fut les voyages transatlantiques des négriers durant près de quatre siècles.

I/ Partition africaine dans le concert baroque latino-américain : quel intérêt ?

Notre objectif en abordant la partition africaine dans le concert baroque latino-américain, c'est de mettre en lumière une participation effective des rejetons africains dans la construction d'une culture au service de l'imaginaire latino-américain. De la sorte, nous nous sentirons en droit de justifier la rencontre transatlantique de l'imaginaire par le recours à un

[230]« […] Parce que l'âme, celle de l'Afrique/qui est arrivée enchaînée,/sur ces terres d'Amérique/lui a donné cannelle et lumière », Adhalberto Ortiz, « Contribución », *El Animal herido: antologia poética*, Quito, Casa de la cultura ecuatoriana,1959.

[231]Le documentaire de Vando Villamil commence par ce questionnement fondamental : « qui sommes-nous, Latino-américains ? Pourquoi faisons-nous tous que nous faisons ? […] D'où nous vient la flamme de notre culture ? » Il situe la réponse à toutes ces questions dans une seule réflexion : « comment l'Amérique latine a-t-elle été peuplée ? ». « Quienes somos los latinoamericanos? por qué hacemos lo que hacemos ? […] Donde se incendió la llama de nuestra cultura? […] Como se pueblo Latinoamerica? ». Vando Villamil, *Historia de América Latina – Poblamiento de América Latina*, Produccion: Pablo Rovito/Fernando Sokolowicz, difusión: 25/07/2010, canal: RTVe. Document consultable sur le site de la RTVe URL : http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-america-latina/historia-america-latina-poblamiento-america-latina/1780890/, mis en ligne le 22/04/2013.

capital culturel[232] commun, ce que nous développerons dans le chapitre IV en évoquant justement la médiathèque transatlantique. Gilbert Durand, par sa théorie des structures anthropologiques de l'imaginaire, nous a servi d'orientation dans notre démarche épistémologique.

Gilbert Durand élabore la théorie des structures anthropologiques de l'imaginaire en partant du postulat que l'imaginaire individuel et collectif des individus s'enracine dans leur environnement culturel. Par rapport aux thèses phénoménologiques, psychanalytiques ou encore sociologiques qu'il trouve, en général, « réductives » sinon limitatives dans leur conception de l'image, il propose une approche anthropologique qu'il juge plus englobante. A l'instar de Gaston Bachelard, Gilbert Durand pense que, loin d'être un chaos désordonné, l'imaginaire s'organise selon des structures c'est-à-dire un ensemble de « protocoles normatifs des représentations imaginaires, bien définis et relativement stables, groupés autour des schèmes originels »[233]. Ainsi conçu sous la bannière d'un système ordonné, l'anthropologue français va appréhender l'imaginaire à partir d'une double réalité cosmique et pulsionnelle, comme un dialogue constant entre les pulsions individuelles et les assignations de l'environnement. En fait, selon Gilbert Durand,

> l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent « par les accommodations antérieures du sujet au milieu objectif »[234].

De ce point de vue, l'imagination en tant que processus de création d'images, exploitation active de l'imaginaire, obéit, elle également, à la « *genèse réciproque* qui oscille du geste pulsionnel à l'environnement matériel et social ». Elle est aussi bien le fait de l'individu exploitant ses facultés personnelles que celui des « intimations du milieu cosmique et social » sur ce dernier. Une idée que Gibert Durand reprend de Carl Gustav Jung qui reconnaissait déjà que « toute pensée repose sur des images générales, les archétypes, "schémas ou potentialités fonctionnelles" qui "façonnent inconsciemment la pensée" »[235].

[232]Par capital culturel, Pierre Bourdieu désigne l'ensemble de ressources culturelles d'un individu accumulées au cours du temps. Il se présente sous trois différents états : incorporé, objectivé et institutionnalisé. Cf. Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 30, N° 1, 1979, pp. 3-6.

[233]Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale,* Paris, Bordas, [1960] 1969*,* p. 65.

[234]*Ibidem*., p. 38.

[235]Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale, Op. cit*., p. 25.

Nous en déduisons que, en partageant un environnement culturel relativement semblable, Africains et Latino-américains sont susceptibles d'avoir un imaginaire proche qui ferait converger l'imagination des uns et des autres vers des productions apparentées. Motivé par cette idée, nous envisageons de montrer ici que l'Afrique et l'Amérique latine ont une culture en partage. Bien sûr, il ne s'agit pas de perdre de vue le caractère particulier de la culture latino-américaine nourrie par des peuplements divers durant une très vaste période, ni de se méprendre sur la nature dynamique des cultures qui évoluent constamment et de façon particulière selon leur environnement. Il est question d'explorer l'univers culturel latino-américain en quête de la présence d'éléments culturels africains reconnaissables et en mesure d'inspirer une phratrie transatlantique de l'imaginaire.

1. L'Amérique latine : une construction culturelle historique

En arrivant en Amérique latine, « le migrant nu »[236] que représentait l'Africain, n'avait avec lui que son bagage culturel emballé dans un coin de sa mémoire. Nina S. de Friedemann présente parfaitement la situation de l'Africain au cours de son immigration forcée vers les terres américaines dans une étude sur les traces africaines en Colombie :

> Los africanos en la trata, desnudos de sus trajes, armas y herramientas, desposeídos de sus instrumentos musicales y de bienes terrenales llegaron con imágenes de sus deidades, recuerdos de los cuentos de los abuelos, ritmos de canciones y poesías o sabidurías tecnológicas. Es decir, en términos de Gregory Bateson en su libro Pasos hacia una ecología mental (1972), lo que trajeron fue un equipaje de información cifrada en lenguaje iconográfico, traducido en sentimientos y aromas, formas estéticas, texturas, colores y armonía, como parte de la materia prima para la etnogénesis de nuevas culturas en América[237].

Nous avons vu dans les chapitres précédents que la culture latino-américaine s'est développée au contact des cultures indigènes et ibériques, il convient alors d'aborder désormais la participation de la culture africaine car on peut bien dire avec Guy Hazael-

[236]Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996.

[237]« Les Africains, pendant la traite, défaits de leurs vêtements, armes et outils, dépossédés de leurs instruments musicaux et des biens matériels, sont arrivés avec les images de leurs divinités, les souvenirs des contes de leurs ancêtres, les rythmes des chansons et les poésies tout comme le savoir technologique. C'est-à-dire, avec les termes de Gregory Bateson dans son livre Vers une écologie de l'esprit (1972), ce qu'ils ont emmené, c'est un équipage d'informations chiffrées en langues iconographiques, traduit en sentiments et arômes, formes esthétiques, textures, couleurs et harmonie, comme faisant partie de la matière première pour une ethnogenèse de nouvelles cultures en Amérique ». Nina S. de Friedemann, « Huellas de africanía en Colombia. Nuevos escenarios de investigación », *Thesaurus Tomo XLVII Nº 3*, pp. 543-560, pp. 546-547.

Massieux qu'en devenant latine, l'Amérique devenait aussi partiellement africaine[238]. Cette idée si bien énoncée par le linguiste guadeloupéen est vérifiable à partir des multiples travaux consacrés à la présence africaine en Amérique latine, travaux qui font remarquer qu'il est possible de retrouver des traces de populations d'origine africaine partout où sont passées les populations coloniales[239]. De ce fait, même si la présence africaine en Amérique latine est généralement réduite aux zones de grande affluence comme le Brésil, la Colombie, l'Equateur ou encore Cuba où l'importance du peuplement noir la rend évidente, il ne sera guère surprenant d'attendre parler d'Afro-latinos jusque dans des pays comme l'Uruguay[240], le Mexique[241] et même l'Argentine[242] malgré l'implacable invisibilité dans laquelle vivent les

[238]Guy Hazael-Massieux, « Traces culturelles et linguistiques », *Notre Librairie Nº 80*, juillet-septembre 1985, pp. 7-14.

[239]De Alonzo de Sandorval, considéré comme pionnier en la matière, à Roger Bastide en passant par Roberto de Motta, Arthur Ramos, Nina S. de Friedemann, Nicolás del Castillo, Nina Rodrigues ou encore Pierre Verger, la présence africaine en Amérique latine a été abordée sur presque tous les plans : historique, sociologique, anthropologique, linguistique, littéraire etc. Dans les années 1960 déjà, on pouvait noter une importante bibliographie sur ce champ d'étude avec les exemples de Elizabeth U. Miller, *The Negro in America: a Bibliography, Cambridge* (Mass.), 1966 et Tomás Fernández Robaina, *Bibliografía sobre estudios afro-americanos*, La Habana, 1969. En 1985, à l'occasion du congrès des américanistes, un symposium sera organisé avec ce titre.

[240]« la idea predominante fue la de un país sin negros, sin indígenas, formado por los "descendientes de los barcos", fundamentalmente españoles e italianos. Estas características habrían moldeado uno de los países más homogéneos del mundo y de la región sudamericana. La trilogía antes soñada (y hoy caduca) de un Estado nacional con una cultura occidentalizada, una nación mayoritaria dominante blanca y católica, y un lenguaje común, el español, parecía bastante lograda en este pequeño país cuando se comparaba con otros sudamericanos », Felipe Arocena, « Uruguay: un país más diverso que su imaginación. Una interpretación a partir de censo de 2011 », *Revista de Ciencias Sociales*, DS-FCS, vol. 26, Nº 33, diciembre 2013, pp. 137-158, p. 140. Voir également Eduardo R. Palermo, « Afro uruguayos: sus caminos en la historia », in María José Becerra, Diego Buffa, Hamurabi Noufourí y Mario Ayala (compiladores), *Las poblaciones afrodescendientes de América Latina y el Caribe. Pasado, presente y perspectiva desde el siglo XXI,* Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012, pp. 269-294.

[241]Le Mexique a fini par reconnaître l'Afrique comme étant une de ses principales racines à avoir contribué, au même titre que l'Europe et l'Amérique précolombienne, à l'établissement de la Nation mexicaine. Pourtant, comme nous le verrons dans la partie suivante en abordant l'œuvre de Sami Tchak, la population afrodescendante est à peine visible dans cet univers où beaucoup de ses compatriotes ignorent aussi bien son existence que sa contribution.

[242]Après un long processus de « blanchiment » de la population et de la culture argentines, les Noirs ne seront réintégrés dans le discours national qu'en 2013. Alors que les Afrodescendants représentaient « entre 30 et 40% de la population de Buenos Aires et de diverses provinces jusqu'au milieu du XIXe siècle » comme l'avance l'anthropologue Milena Annecchiarico, ils « disparaissent des registres de la mémoire nationale et il se consolide l'idée qu'en Argentine il n'y a pas de Noirs ». Cf. Milena Annecchiarico, *En Argentina está vigente la idea de que somos el país blanco*, Idea, Guión y Dirección : Milena Annecchiarico, Asistente de Dirección : Nicolás van Waalwyk, Producción Integral : Lúdico Films / Milena Annecchiarico, 2013. La négation officielle de la présence des Noirs sur ces terres argentines s'accompagnera d'une minimisation de leur contribution en forgeant une forte armure idéologique : « l'Argentine est un pays blanc. Et s'il y a eu quelques Noirs dans le passé, ceux-ci n'ont nullement contribué de façon substantielle [à la construction de la nation argentine]. Ou peut-être, s'ils l'ont fait, c'est depuis la fort lointaine Lima. Ou alors leurs apports restent, par un mécanisme structurel de défense, invisibles » /« la Argentina es un país blanco y si en el pasado hubo algunos negros estos no contribuyeron sustancialmente, o lo ¿hicieron? en la distante Lima, o sus contribuciones permanecen, por un mecanismo del armado estructural, invisibles ». Alejandro Solomianski, « "El nagro Falucho" y la subalternización sistemática de lo afroargentino », in María José Becerra, Diego Buffa, Hamurabi Noufourí y Mario Ayala (compiladores), *Las poblaciones afrodescendientes de América Latina y el Caribe. Pasado, presente y perspectiva desde el siglo XXI, Op. cit*., pp. 229-247, pp. 230-231. Voir aussi Diego Buffa e María José Bezerra, « Pasado y presente de los africanos y sus descendientes en Argentina », *Revista de Estudios &*

populations noires de ces pays-là. Le plus remarquable est que, la présence africaine en Amérique latine n'est pas uniquement observable sur le plan humain, elle se manifeste aussi et bien plus sur le plan culturel où elle peut exercer une notable influence sur le monde indo-ibéro-américain.

2. La troisième racine latino-américaine

Constituant l'un des trois principaux piliers sur lesquels s'est construit le monde latino-américain, l'apport de l'Africain et de sa descendance sur les terres d'Amérique est lisible au moins sur trois plans : biologique, économique et culturel. Un apport géo-temporel que Axel Dettwiler situe « du centre du Mexique au nord du Chili en passant par les côtes de la Plata, de 1492 à nos jours »[243]. Sur le plan biologique, on pense évidemment à la forte présence démographique renforcée de siècle en siècle depuis la découverte des Amériques et au métissage pluriséculaire qui s'en est suivi au point où de nos jours, si on en croit Marco Polo Hernández Cuevas, les traits physiques ne suffisent plus toujours pour témoigner de l'ascendance d'un individu latino-américain. Reprenant l'idée développée par Jack D. Forbes[244], le critique mexicain fait remarquer que, sur les terres américaines,

> las personas pueden 'parecer' africanos pero poseen linaje de las naciones originarias; o 'parecer' indígenas americanos y, sin embargo, poseer linaje africano; y además no se trata de que quizá los individuos se parezcan más a uno u otro linaje, sino que la población de regiones enteras podría decirse que cabe dentro de una u otra de dichas categorías[245].

Cette idée semble présente dans le discours populaire latino-américain avec des adages comme « el que no tiene de inga tiene de mandinga »[246]. C'est tout logiquement qu'on la

Pesquisas sobre as Américas, Vol. 8 Nº 1, 2014, pp. 176-189.

[243]« …desde el centro de México hasta el norte de Chile y las costas del Plata; y desde 1492 hasta nuestros días ». Axel Dettwiler, « La presencia africana en América latina : el estado de la cuestión », *Revista Chungará* Nº 16-17, octubre 1986, pp. 429-436, p. 429.

[244]Jack D. Forbes, *Africans and Native Americans: The Language of Race and the Evolution of Red-Black Peoples*, Chicago, UIP, 1993.

[245]« Les gens peuvent "paraître" Africains pourtant ils appartiennent à la lignée des peuples autochtones, tout comme ils peuvent "paraître" Amérindiens et, cependant, être de lignée africaine. Et, en plus, il ne s'agit pas du fait que les individus puissent éventuellement ressembler un peu plus à un groupe qu'à un autre mais du fait que la population de toutes les régions peut dire qu'elle entre dans l'une ou l'autre des catégories ». Marco Polo Hernández Cuevas, *El Boxito afromexicano y otros vaqueros americanos*, Conferencia en la UNAM. Consultable en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Y2qoWdgV4nU

[246]« ce qu'on ne tient pas de l'Inca, on le tient du Mandingue ». Cet adage populaire au Pérou qui a ses variantes dans les autres pays latino-américains (l'exemple de Cuba et de l'Uruguay) est, selon de nombreux critiques, une formule que l'on doit à Ricardo Palma. A l'image de Roberto Mc-Lean y Estenós ou encore Wilfredo Kapsoli, Denys Cuche attribue effectivement la paternité de cette formule populaire à Ricardo Palma qui, traitant du multiculturalisme de la société péruvienne, aurait déclaré : « Quién no tiene de inga tiene de mandinga », ce qu'elle traduit par « qui n'a pas une ascendance indienne, a quelque ascendance africaine ». Mais l'attribution de ce dicton à Ricardo Palma a été très discutée et de nombreux critiques semblent montrer que ses premiers usages remontent à une période où Ricardo Palma n'était pas encore apparu dans le milieu intellectuel péruvien. Voir

retrouve dans les productions culturelles comme les chansons populaires mais aussi la littérature qui s'inspire du même environnement. Elle est par exemple au cœur d'un retentissant poème du Cubain Nicolás Guillén traduisant précisément la complexité du métissage biologique en Amérique latine.

> Ayé me dijeron negro
> pa que me fajara yo:
> pero e que me lo desía
> era un negro como yo.
> Tan blanco como te ve
> y tu abuela sé quién é.
> ¡Sácala de la cosina:
> Mamá Iné!
> Mamá Iné, tú bien lo sabe;
> Mamá Iné, Yo bien lo sé;
> Mamá Iné, te dise nieto,
> ¡Mamá Iné![247]

Etre Noir ne se détermine plus nécessairement à partir de la pigmentation épidermique du moment où on peut être noir comme l'énonciateur du poème ci-dessus tout en étant aussi blanc que celui-ci voit son énonciataire. Pour ce qui est de l'aspect économique, il suffit de se rappeler que les Africains furent entraînés sur les terres américaines précisément pour servir de main d'œuvre à l'exploitation, entre autres, des mines et des plantations. Il est possible également d'évoquer les domaines politiques et intellectuels qui ont nourri les révolutions et les indépendances sur les terres américaines[248] : l'apport spirituel dont parle Alejo Carpentier. Mais ce qui nous intéresse essentiellement dans le cadre de notre travail, c'est le volet culturel qui, d'une manière ou d'une autre, maintient en vie « l'âme africaine » sur les terres d'Amérique. Nous pensons que ladite âme est aux fondements de la phratrie de l'imaginaire. L'examen du phénomène religieux s'avère être une piste intéressante en ce sens.

Denys Cuche, « L'Afrique au Pérou. Pérégrination d'un imaginaire », Notre Librairie… ; Augusto Alcocer Martínez, Lengua y sociedad: El que no tiene de inga tiene de mandinga, Letras, año LXXV, 107-108, 2004.

[247]« Yè' on m'a dit nègre/Pou' que je me fâche moi:/Mais lui qui me disait ça/Etait noi' comme moi./si blanc comme je te vois/et ta grand-mè'e sait qui es/so' ça de la cuisine:/Maman Inè !/Maman Inè, tu le sais bien ;/Maman Inè, Je le sais bien ;/Maman Inè, elle t'appelle neveu/Maman Inè ! ». Nicolás Guillén, "Motivo de son", *Motivos de son*, La Habana, Rambla, Bouza y Cía., 1930.

[248]Pensons, à titre d'exemple, à une figure comme celle de Yanga au Mexique. Celui qui, à ce qu'il paraît, aurait été enlevé à une famille royale du Gabon pour être fait esclave en Amérique latine, est resté dans la mémoire transatlantique comme étant le fondateur du premier village libre des Amériques. En ce sens, il est – aux yeux des quelques Mexicains qui connaissent son histoire, en tout cas – l'initiateur de la prise de conscience des possibilités de s'affranchir de la domination coloniale et donc à l'origine du processus d'indépendance de son pays sinon de son continent.

II/ Le religieux ombilical

Les sociétés africaines traditionnelles étaient des sociétés profondément religieuses, des sociétés où les activités sacrées ne se distinguaient presque jamais des activités profanes. Cet attachement à la religion se manifestera de façon assez vive sur les terres américaines par l'intermédiaire des Africains qui y sont massivement introduits à partir du XV^{e} siècle quand débute la traite. Avec la multitude de peuples ramenés d'Afrique, c'est toute une gamme de religions africaines qui vont s'implanter sur les terres du Nouveau Monde. Relevant, à l'origine, de cultes de lignages différents, on peut retrouver des religions yorubas, bantoues, fons, éwé ou effik[249]. Leur histoire globale dessine quelque peu la trajectoire de l'évolution de la culture africaine en Amérique latine, univers dans lequel elle se déploiera entre « syncrétisation », « blanchiment » et « réafricanisation »[250].

1. La transplantation des religions africaines sur les terres américaines

Il est évident que « les navires négriers transportaient à leurs bords non seulement des hommes, des femmes et des enfants, mais encore leurs dieux, leurs croyances et leur folklore »[251]. Cependant, en arrivant sur les terres américaines, les Africains devaient abandonner leurs pratiques religieuses traditionnelles pour embrasser le christianisme métropolitain. Telle était l'accord entre l'Eglise et les autorités royales, ainsi que nous le rappelle Roger Bastide.

> Si l'Eglise acceptait l'esclavage de l'Africain, c'était sous certaines conditions : si on lui prenait le corps, on lui donnait en revanche une âme. Le maître blanc pouvait profiter de la main-d'œuvre servile, ce droit était contrebalancé pour lui par des devoirs corrélatifs et en premier lieu celui de christianisation. Le Noir qui n'avait pas été baptisé en Afrique, avant son départ, devait être obligatoirement évangélisé à son arrivée, apprendre les prières latines, recevoir le baptême ; il devait assister à la messe, prendre les saints sacrements[252].

La politique d'« esclavagisation du Noir » devait être doublée par une politique de christianisation comme c'était déjà le cas pour l'indigène américain. Dans ces conditions, les religions africaines étaient appelées à disparaître ou, du moins, à profondément opérer un syncrétisme avec le catholicisme, fait également remarquer Roger Bastide. Mais contrairement à l'exigence de la politique prônée par l'Eglise, les propriétaires d'esclaves se

[249]Il y a une multitude de lignages ou nations africaines qui correspondent à une diversité de cultes.
[250]C'est par ces trois termes que Reinaldo Prandi désigne les trois différentes étapes de l'évolution des religions africaines en Amérique latine, au Brésil notamment.
[251]Roger Bastide, *Les Amériques noires*, Paris, Payot, 1967, p. 29.
[252]Roger Bastide, *Les Religions africaines au Brésil*, Paris, PUF, 1960, p. 72.

montrent négligents sur la question religieuse, ils restent indifférents à « leurs devoirs religieux ». Ils ne se soucient que peu du « salut des âmes » de leurs esclaves. Pour pallier ce manquement et assurer l'évangélisation des Africains, des « confréries de nègres ou mulâtres, fondées sur le modèle des confréries de Blancs » sont mises en place. Loin d'atteindre l'objectif assimilationniste visé par l'Eglise, ce travail d'évangélisation débouchera sur le « syncrétisme planifié » dont parle Roger Bastide par référence au syncrétisme sélectif pratiqué par les missionnaires en terre américaine.

2. Des religions syncrétiques

Les ordres religieux, surtout celui des Jésuites, avaient mis au point un système d'évangélisation des Indiens, fondé sur deux critères : l'acceptation de certaines valeurs natives, celles qui ne portaient pas ombrage à l'Eglise et qui pouvaient par conséquent être gardées par elle, à condition d'être réinterprétées en termes chrétiens (par exemple les danses des *Curumiri*, où les chants indiens étaient remplacés par des cantiques à la Vierge et qui servaient de fond aux représentations théâtrales, dans le genre des Mystères, pour faire pénétrer par les yeux et par l'ouïe les dogmes du catholicisme dans les âmes des indigènes) et à côté, la lutte résolue, tenace, par la ruse ou par la force, contre les valeurs trop radicalement opposées aux valeurs occidentales (comme la *Pagés*)[253]. Suivant ce modèle, « les confréries nègres » vont intégrer à leur christianisme tout ce qui, dans les coutumes africaines, peut y être adapté. Ainsi, par l'intermédiaire des confréries, s'établit la base du syncrétisme afro-catholique qui, tout en « dénaturant » les religions africaines, leur offre ce qui se présentait comme leur seul moyen de survie[254]. Le XX^{e} siècle apportera de nouvelles perspectives avec une certaine remise en cause du syncrétisme et la quête d'une authenticité dans la pratique des religions africaines.

De l'avis de Roger Bastide, les cultes africains ont pratiqué deux genres différents de syncrétismes : « syncrétisme de masque » et « syncrétisme fusionnel ». Le premier n'étant qu'un syncrétisme apparent, se présentant comme tel tout en refusant secrètement le mélange et le jeu de la correspondance pour préserver la culture ancestrale ; et le second procédant par analogie pour s'adapter et s'intégrer dans le nouvel univers. Ainsi participe-t-il à la distinction

[253]Roger Bastide parle de « syncrétisme planifié » en référence au syncrétisme sélectif pratiqué par les missionnaires en Amérique.

[254]Si on en croit Roger Bastide, ces confréries ont été le meilleur moyen, pour les Noirs, de préserver leurs religions. A ce propos, il fait remarquer que « partout où des confréries de Noirs ont existé, la religion africaine a subsisté, en Uruguay, en Argentine, au Pérou, au Venezuela, et […] ces religions africaines ont disparu dans ces pays quand l'Eglise a interdit aux confréries de se réunir, en dehors de l'église et après la messe, pour danser ». Roger Bastide, *Les Religions africaines*, *Op. cit*., p. 74.

entre « cultes purs » et « cultes dégénérés » que l'on retrouvait déjà dans les travaux de ses prédécesseurs à l'image de Nina Rodrigues. Les « cultes purs » renverraient aux religions africaines authentiques, restées fidèles aux traditionnelles d'Afrique et seront le fait des nations yorubas, et les « cultes dégénérés », aux religions bantoues dénaturées par le syncrétisme[255]. Cette différenciation entre cultes purs et cultes dénaturés va susciter une volonté d'authenticité chez les pratiquants, ce qui passe par la « désyncrétisation » et la « réafricanisation ». C'est là toute l'importance du rôle des intellectuels dans la reconsidération des religions africaines en Amérique latine.

3. Les recherches scientifiques et la quête de l'Afrique dans la religion

Les travaux des ethnologues, médecins, sociologues et anthropologues ont un impact direct sur les pratiquants des religions africaines[256]. Les études sur les mondes africains en Amérique latine sont originellement dominées par le débat sur l'acculturation, par le syncrétisme ou la réinterprétation, et la rémanence d'une culture fidèlement conservée sur les terres de transplantation. Elles sont orientées par la quête de l'Afrique dans le monde latino-américain et, selon l'importance des africanismes, la culture est soit dite « traditionnelle » soit « dégénérée ». Suivant cette procédure comparative, de nombreux chercheurs imiteront Pierre Verger en faisant le voyage de l'Amérique vers l'Afrique pour confronter leurs observations. Ce que les élites des religions afro-américaines ne manqueront pas de faire à leur tour dans l'objectif d'authentifier, de réafricaniser leurs religions qu'ils veulent pures. Suivant la même logique, des religieux africains sont également invités par leurs frères latino-américains pour participer à cet échange transatlantique démontrant la similarité des pratiques sur les deux

[255]L'idée est que les cultes yorubas, en l'occurrence le candomblé nagô, n'ont pas été affectés par le syncrétisme, sinon de façon tellement négligeable que la désyncrétisation pouvait se faire sans difficulté. Au contraire, le candomblé bantou ou l'umbanda a intégré des éléments extérieurs aux religions traditionnelles qui font désormais partie de son identité. L'umbanda a subi non seulement l'influence du christianisme mais aussi du spiritualisme européen introduit en Amérique latine par Alan Kardec. Ce qui en fait une religion véritablement syncrétique.

[256]Voir, entre autres, Stefania Capone, « Repenser les « Amériques noires ». Nouvelles perspectives de la recherche afro-américaniste », *Journal de la société des américanistes*, Tome 91, N°1, 2005, pp. 83-91 ; Stefania Capone, *La Quête de l'Afrique dans le candomblé*, *Op. cit.* ; Erwan Dianteill, « Kongo à Cuba. Transformations d'une religion africaine », *Archives de Sciences sociales des Religions*, N° 117 janvier-mars 2002, pp. 59-80.

bords de l'océan[257]. Il s'instaure un refus voire un déni du syncrétisme que les adeptes de ces religions peuvent soutenir à l'aide des travaux des intellectuels. Sydney M. Greenfield le note,

> they no longer accept their religion as a mixture of African and Roman Catholic beliefs and behaviors. Aided by anthropologists and other sympathetic intellectuals, they instead maintain that Candomblé is purely African, a direct and authentic continuation of traditional Nagô, or Yoruba, practices[258].

Comme le fait Stefania Capone, Sydney M. Greenfield explique que la « pureté » de ces religions qui se veulent non syncrétiques est relative, très subjective, même si le lien avec leurs versions en Afrique est très remarquable et que le travail de réafricanisation les a considérablement rapprochées des religions ancestrales[259].

4. La famille religieuse : un nouvel organisme supra-ethnique

Le regard sur les religions africaines en Amérique latine nous permet d'observer comment la survivance de pratiques culturelles constitue un pont entre les deux continents et les peuples qui y vivent. On serait tenté de penser que ce pont permet le dialogue exclusif entre Africains et Afrodescendants mais ce serait négliger le fait que, en Amérique latine, les religions africaines ne sont plus l'apanage des descendants d'Africains. Ce qui conduit Stefania Capone à remettre en cause le terme de religion afro-américaine. Elle trouve, à juste titre, que :

> L'utilisation même du terme « afro-américain » pour désigner les religions d'origine africaine pose problème, puisque, depuis fort longtemps, ces religions ne sont plus

[257]Fabiana Frayssinet montre justement comment la religion sert de pont et permet une redécouverte de la tradition, de la culture africaine dans son pays. Rapportant la visite d'un prêtre nigérian du candomblé dansant aux côtés de son homologue bahianais, elle ne manque pas de souligner que ce dernier est Blanc. Même si elle reconnaît que, au Brésil, il est difficile de dire qui est Blanc et qui ne l'est pas. Ce qu'elle fait surtout remarquer c'est que, de telles entreprises, invitation d'adeptes africains pour communier avec leurs frères latino-américains, permet au Brésil de rafraîchir sa mémoire. Il s'agit, conclut-elle, de la communion entre « un morceau d'Afrique incrusté dans la terre brésilienne, et un de ce pays-là incrusté dans l'Afrique, rafraichissant sa mémoire à l'ombre des arbres »/« es un pedazo de África incrustado en tierra brasileña y uno de este país incrustado en África, refrescando su memoria, a la sombra de árboles ». Fabiana Frayssinet, Brasil refresca su memoria africana, IPS, Rio de Janeiro, 21 nov 2012. Journal en ligne consulté le 11 juin 2015. URL : http://www.ipsnoticias.net/2012/11/brasil-refresca-su-memoria-africana/.

[258]« ils ne conçoivent plus leur religion comme un mélange de croyances et pratiques d'Afrique et du catholicisme romain. Aidés par les anthropologues et autres intellectuels sympathisants, ils maintiennent que le candomblé est purement africain, une directe et authentique continuité des pratiques de la tradition nagô ou yoruba ». Sydney M. Greenfield, « The reinterpretation of Africa: Convergence and Syncretism in Brazilian Candomblé », in Sydney M. Greenfield and André Droogers (edited by), *Reinventing religions. Syncretism and transformation in Africa and the Americas*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2001, pp. 113-129, p. 113.

[259]Sydney M. Greenfield et André Googers signalent par exemple que le syncrétisme entre les religions africaines et le catholicisme débute depuis les terres africaines. Autant il y a eu syncrétisme en Amérique latine, autant cela s'est produit en Afrique à des proportions relatives. Voir Sydney M. Greenfield and André Droogers, « A Symposium », in Sydney M. Greenfield and André Droogers (edited by), *Reinventing religions. Syncretism and transformation in Africa and the Americas*, *Op. cit*., pp. 9-20.

> l'apanage des descendants d'Africains, mais comptent, dans leurs rangs, un grand nombre d'initiés blancs, métis et même descendants de Japonais (au Brésil) ou de Chinois (à Cuba)[260].

Ce fait est également démontré par Maïra Muchnik qui explique le succès des religions afro-brésiliennes en Argentine dans des espaces où la population est considérée comme étant blanche tout comme Roger Bastide qui se sert de sa propre expérience pour exposer le caractère interethnique des religions africaines au Brésil où il a été initié au candomblé. A ce sujet, il écrit ce qui suit :

> Il suffit d'accepter de plein cœur la loi africaine ; et à partir de ce moment on a beau être Blanc, on est pris par les participations mystiques, par les tabous, par la perméabilité à la vengeance magique. Ce qui fait qu'on peut être au Brésil nègre sans être Africain et, réciproquement, être à la fois Blanc et Africain. Je puis donc dire au seuil de cette thèse, *Africanus sum* dans la mesure où j'ai été accepté par une de ces sectes religieuses, considéré par elle comme un frère en la foi, avec les mêmes privilèges et les mêmes devoirs que les autres, du même grade que moi[261].

L'univers africain en Amérique latine s'exprime donc au-delà de l'appartenance ethnique ou de l'ascendance africaine des individus. Ce qui nous permet de penser que, à partir de l'implantation du système de croyances des Africains en Amérique latine – au-delà de toute distinction ethnique – il est possible que la phratrie transatlantique soit liée par une « imagination symbolique »[262] stimulée par des croyances en partage. Une idée que l'on peut d'ailleurs retrouver chez Nina S. de Friedemann qui voit justement dans la transplantation de la culture africaine pour les Amériques, une introduction d'éléments iconiques, symboliques qui resurgiront de façon inconsciente[263]. Ainsi, on ne serait nullement surpris de noter une convergence dans la production culturelle, dans les lettres et les arts. Une autre réalité allant dans le même sens que le possible impact des religions africaines sur la phratrie de l'imaginaire est la présence des langues africaines en Amérique latine.

[260]Stefania Capone, « Repenser les « Amériques noires ». Nouvelles perspectives de la recherche afro-américaniste », *Op. cit*., p. 84.
[261]Roger Bastide, *Les religions africaines au Brésil*, *Op. cit*., pp. 37-38.
[262]Gilbert Durand parle de deux modes de représentation du monde du point de vue de la conscience : le direct et l'indirect. Le mode direct se réfère à l'image palpable dans notre souvenir. Le mode indirect est celui où l'image nous parvient par l'intermédiaire d'un symbole, de façon détournée. Voir Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964.
[263]Nina S. de Friedemann, « Huellas de africania en Colombia », *Op. cit*.

III/ Traces linguistiques de l'Afrique :

> La cultura y la lengua conforman una unidad indisoluble ya que la función nominadora que cumple un sistema lingüístico acompaña a las realidades y fenómenos culturales, dándole forma y constancia permanente[264].

Le projet d'examiner la culture africaine en Amérique latine conduit naturellement à s'interroger sur la situation des langues des rejetons de l'Afrique sur leurs terres d'asservissement[265]. Ont-elles réellement survécu à l'hostilité de leur nouvel univers sous la domination de l'espagnol et du brouillage linguistique orchestré par les esclavagistes et les maîtres d'esclaves ? Est-il possible d'en repérer des manifestions aujourd'hui encore ?

1. Survivance des langues africaines

Les langues africaines ont eu beaucoup de mal à résister à la situation de transplantation et d'européanisation sur les terres américaines tant les colons tenaient à leur langue comme instrument de contrôle des individus assujettis et moyen d'expansion de l'hégémonie culturelle. Pourtant, aujourd'hui encore en Amérique latine, il semble possible de retrouver des langues ayant pu résister aux ambitions coloniales.

On a souvent pensé que les langues africaines se sont toutes brouillées avec le système de mélange ethnique mis en œuvre par les colons pour rendre difficile la communication entre les esclaves et limiter les risques de rébellion. Cependant, il semblerait que la réalité ait été moins simple que cela, les conditions de sauvegarde des langues variant selon les périodes et les espaces. Isabel Castellanos, travaillant sur le cas de Cuba, explique que l'entreprise d'européanisation fonctionne assez bien durant la première période de peuplement du continent où

> le nombre d'esclaves était relativement réduit et, ce qui est plus important, la population de couleur avait en général des contacts étroits avec la population

[264]« La culture et la langue constitue une unité indissociable puisque la fonction dénominative qu'accomplit un système linguistique va avec les réalités et phénomènes culturels, leur donnant une forme et une consistance permanente ». Gema Valdés Acosta, « El estudio de la bantuidad lingüística en Cuba: Problemas y soluciones », *Revista Panorâmica On-Line*, vol. 15, dec 2013, pp. 21-33, p. 23.

[265]Les langues africaines sont classées en trois principales familles : l'afro-asiatique, la nilo-saharienne et la niger-congo. Nous nous intéresserons uniquement aux deux dernières qui impliquent l'espace littéraire retenu pour notre étude mais aussi qui sont celles auxquelles se réfèrent généralement les critiques quand ils parlent de langues africaines en Amérique latine. Il s'agit des langues d'Afrique subsaharienne.

> blanche. Les forces favorables à une « espagnolisation » linguistique [étaient donc] sans aucun doute très puissantes[266].

La situation change avec l'intensification de la traite due aux nouvelles exigences de la culture des plantations. A ce moment, le nombre d'esclaves devient trop important et les rapports entre maîtres et esclaves sont moins directs, moins prononcés tandis que l'arrivée continue d'esclaves fraîchement débarqués du continent permet aux Africains de rester en contact permanent avec leur univers culturel en réactualisant leur patrimoine linguistique. Il faut ajouter à cela le fait que les colons autorisaient des rencontres périodiques entre esclaves de même origine à travers l'institution de « cabildos »[267], des instants qui permettaient de se ressouvenir et de revivifier la culture africaine[268]. Avec la fin progressive de la traite dans les premières décennies du XIX[e] siècle, les Africains se trouvent en quelque sorte coupés de l'Afrique et leur culture africaine s'appauvrit logiquement selon Roger Bastide (« un héritage qui ne se renouvelle pas par un contact avec ses sources d'inspiration risque, à la longue, de s'appauvrir »[269]). Sous l'influence de l'espagnol plus pratique et des langues intermédiaires[270] l'usage des langues africaines devient de moins en moins habituel dans la vie quotidienne[271]. Elles passent progressivement du statut de langues véhiculaires à celui de langues spécialisées. Elles deviennent principalement des langues rituelles ou encore des langues qui peuvent, de temps à autre, servir à des membres d'un même groupe pour communiquer librement en présence d'étrangers. Un peu comme le latin pour la religion catholique, dira Roger Bastide. Dans ce moment critique pour les langues africaines, la religion sera justement le meilleur moyen de préservation. Nous avons vu précédemment, en évoquant la survivance des religions, que des confréries avaient été mises en place et servaient aux esclaves pour se réunir de temps à autre. Signalons qu'elles étaient également l'occasion pour ces derniers

[266]Isabel Castellanos, « Multilinguisme afro-cubain », *Notre Librairie N° 80*, *Op. cit*., pp. 16-17.
[267]Conseils construits en Amérique sur le model des institutions civiles et municipales espagnoles du même nom.
[268]Ce qui est par exemple à l'origine de la cérémonie dite de "la llamada", c'est-à-dire l'appel, qui est désormais une fête nationale en Uruguay.
[269]Roger Bastide, *Les Religions africaines au Brésil*, *Op. cit*. p. 56.
[270]Isabel Castellanos rappelle qu'il se constitue une échelle culturelle durant la période coloniale avec deux extrémités que sont la culture ancestrale et la culture européenne ou ibérique. Ce qu'on pouvait noter sur le plan des langues où elle parle précisément d'un « spectre linguistique ». Il y avait les langues africaines – parlées par les esclaves nouvellement débarqués et entre individus de mêmes origines –, des langues créoles – le « bozal » qui servait à la communication interethnique – et l'espagnol qui constituait l'autre extrémité du spectre, la langue de domination et d'ascension. Selon les situations et les périodes, les populations glissaient plus facilement vers une extrémité ou vers l'autre.
[271]Signalons, comme le fait Guy Hazael-Massieux ou encore Emmanuelle Kadya Tall, que pour « des régions comme Cuba ou le Brésil où l'abolition tardive s'est accompagnée de traite interlope (1810-1851), de relations avec l'Afrique et de marronnage », les arrivées continues de populations africaines ont contribué au maintien d'une culture africaine vive pendant longtemps encore alors qu'elle se démantelait dans les autres régions. Guy Hazael-Massieux, *Op. cit*., p. 10. Le Brésil est même allé plus loin que la période interlope vu que l'abolition de l'esclavage y survient en 1888, note Emmanuelle Kadya Tall.

d'échanger dans leurs langues traditionnelles. Aussi, « l'authenticité de la religion » passe par la « pureté de la langue » rituelle. En ce sens, la ré-africanisation des religions s'accompagne nécessairement par une ré-africanisation des langues. Les religions jouent donc un rôle fondamental dans la conservation des langues africaines en Amérique latine. Voyons ici quelques exemples de langues africaines en Amérique latine pour avoir une idée de l'univers linguistique africain en terres américaines et l'importance que cela peut recouvrir au niveau de la culture latino-américaine.

2. De quelques langues africaines en Amérique latine

A/ Le yoruba

Le yoruba est certainement la langue africaine la mieux conservée en Amérique latine. Langue du candomblé yoruba, elle semble s'être parfaitement conservée au Brésil comme à Cuba où des locuteurs africains peuvent trouver des interlocuteurs avec qui échanger dans cette langue. William Bascom en fait témoignage dans son étude sur le yoruba à Cuba où il déclare :

> La découverte la plus surprenante que j'ai faite à Cuba […] a été de constater que la langue yoruba était encore parlée. Avec le peu de yoruba que je possédais, j'ai pu établir que cette langue était effectivement parlée et non simplement récitée. Lorsque je posais des questions en yoruba, je recevais des réponses intelligibles en yoruba, puis je devais à mon tour répondre à celles qui m'étaient posées dans cette langue[272].

Isabel Castellanos rapporte également l'expérience « de Morgan, arrimeur dans le port de Cardenas, qui pouvait communiquer en Lucumi avec des marins Yorubas »[273]. « Lucumí is a term here used to refer to a language spoken in Cuba by practitioners of the religion known as Santeria. In Cuba both the *santeros* and the language are often called Lucumí », nous renseigne David Olmsted[274]. Si l'expérience rapportée par Isabel Castellanos confirme que le yoruba est encore parlé en Amérique latine (au moins jusqu'aux années 1980 où apparaissent les travaux de la chercheuse) il nous amène donc à nous interroger sur la réalité de différentes langues. Comment expliquer qu'un Lucumi puisse communiquer dans sa langue avec des

[272]William Bascom cité par Rogelio Martinez Furé, "Patakin: littérature sacrée de Cuba", *Cultures africaines. Documents de la réunion d'experts sur « la survivance des religions africaines dans la Caraibe et en Amérique latine ». San Luis de Maranhao (Brésil) 24-28 juin 1985*, Unesco, pp. 43-68, p.43.
[273]Isabel Castellanos, « Multilinguisme afro-cubain », *Op. cit*., p. 19.
[274]« Le lucumi est un terme utilisé pour désigner une langue parlée à Cuba par les pratiquants de la religion connue sous le nom de Santeria. A Cuba, les *santeros* et la langue sont souvent tous appelés lucumi ». David Olmsted, « Comparatives notes on Yoruba and Lucumí », *Op. cit*., p. 157.

Yorubas ? S'agirait-il de langues *bozales* évoquées plus haut ou de véritables langues africaines ? Un examen de la relation entre le lucumi et le yoruba peut nous aider à élucider la question.

Deux points de vue ont été adoptés dans l'étude de la relation entre le lucumi et le yoruba. Le premier est que le lucumi est une langue « pidginisée », qui n'a plus grand-chose à voir avec la langue africaine yoruba. Le second point de vue est que le lucumi est une variété du yoruba. William « Bascom seems to have been the first to assert positively that Lucumí is derived by Yoruba, a language of southwestern Nigeria »[275], écrit David Olmsted. Ce dernier, exploitant l'idée de William Bascom, montre dans son article « Notes comparatives sur le yoruba et le lucumi » que les deux langues sont effectivement bien liées, malgré quelques différences dues à l'influence de l'espagnol sur le lucumi[276]. Sur les traces de David Olmsted, Lydia Cabrera confirme la thèse de William Bascom faisant du lucumi une variété du yoruba comme l'est le nagô[277], une autre langue africaine présente en Amérique latine[278]. Tout ceci devient plus clair quand on lit l'étude de Carmen Bernand sur la genèse des musiques d'Amérique latine. En fait, explique Carmen Bernand, « l'appellation yoruba est un anachronisme, puisque ce terme fut formé au XIX^{e} siècle pour regrouper des ethnies et des peuples qui possédaient une langue commune fragmentée en de nombreux dialectes »[279].

Dès lors, on comprend mieux pourquoi il est possible de rencontrer, dans le folklore yoruba, des gens soutenant que « Lucumí is Yoruba ; Lucumí and Yoruba are the same thing ; Lucumí is a dialect of Yoruba…»[280]. Maria Concordia Oggun Gbemi s'aide des travaux de Nicolás Valentín Angarica pour affirmer que le lucumi même possède ses variétés internes. A ce sujet, elle note :

> The Lucumís had their spoken language, that was different from their close neighbors and within the Lucumís themselves there were various dialects: the iyesa, the tacua, the eguado, the ara-taco[281].

[275]Bascom « semble avoir été le premier à affirmer que le lucumi est dérivé du yoruba, une langue du sud-ouest du Nigeria ». David L. Olmsted, « Comparatives notes on Yoruba and Lucumí », *Language* Vol. 29, No. 2, Apr. - Jun., 1953, pp. 157-164, p. 157.
[276]David L. Olmsted, « Comparatives notes on Yoruba and Lucumí », *Op. cit*.
[277]Langue liée à la nation nagô du candomblé yoruba.
[278]Voir Lydia Cabrera, *Anagó: Vocabulaire Lucumí*, Miami, Ediciones Cabrera y Rojas, Col. Del Chicherekú en el exilio, 1970.
[279]Carmen Bernand, *Genèse des musiques d'Amérique latine: Passion, subversion et déraison*, Paris, Fayard, 2013.
[280]« le lucumi, c'est le yoruba ; le lucumi et le yoruba, c'est la même chose ; le lucumi est un dialecte du yoruba… », David L. Olmsted, « Comparatives notes on Yoruba and Lucumí », *Op. cit*., p. 157.
[281]« Les Lucumís également ont leur propre langue parlée, distincte de celle de leurs plus proches voisins et entre les Lucumís eux-mêmes il y a des dialectes : le iyesa, le tecua, l'éguado, le ara-taco». Nicolás Valentín Angarica cité par Maria Concordia Oggun Gbemi, *The Anagó Language of Cuba*, *Op. cit*., pp. 123-124.

Ce qui vient une fois de plus confirmer une expérience de William Bascom qui, comme le rapporte Isabel Castellanos, fit « écouter des enregistrements en Lucumí à un Yoruba nigérian qui déclara que ces enregistrements faits à Cuba étaient en dialecte Jesha (Yesa ou Yeza à Cuba) »[282]. On peut donc retenir qu'il y a une variété de langues yorubas encore présentes et même parlées en Amérique latine[283]. Suivant le modèle yoruba, il est possible d'identifier des langues relevant d'un autre groupe dont le nombre a été très élevé dans le peuplement des Amériques : les bantous.

Les langues bantoues de l'Amérique latine sont des langues importées par les différentes « nations bantoues » qui se sont formées sur les terres américaines[284]. Contrairement au yoruba qui est une seule langue avec ses variétés, le groupe bantou renvoie à une variété de langues rassemblées en une seule famille. De ce que nous avons pu consulter comme travaux sur les langues africaines en Amérique latine, nous pouvons penser qu'il n'y a pas une langue bantoue qui soit restée conforme à sa version africaine[285]. Il en existe toutefois qui se sont développées en se créolisant, aussi bien au contact des autres langues bantoues que des langues ibériques. C'est le cas du Conga ou Congo qui cohabite avec le lucumí à Cuba.

B/ Le congo

Le congo aussi appelé conga, est une langue parlée par différentes communautés latino-américaines auxquels on reconnaît une ascendance bantoue. Il apparaît comme une langue quelque peu complexe et son statut de « langue africaine » reste très problématique. Notons aussi qu'il s'agit d'une langue qui peut complètement varier selon les régions ou les locuteurs, ce qui amène à se demander si le congo est une langue en tant que telle ou

[282]Isabel Castellanos, « Multilinguisme afro-cubain », *Op. cit*., pp. 18-19.
[283]Principalement à Cuba et au Brésil mais répandu au moins partout où il y a des cultes de candomblé yoruba.
[284]Les Kongos, Angola, Mozambique, des noms génériques renvoyant à des peuples venant de régions peuplées par les Bantous. « En suma, bantú es un conjunto de lenguas y yoruba es una lengua con dialectos distintos, variando a cada región », remarque Denilson Lima Santos. Denilson Lima Santos « Abdias do Nascimento y Manuel Zapata Olivella: intelectuales del siglo XX en el sendero de la discursividad ancestral yoruba y bantú », *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, N°44, jul./dez, 2014, pp. 223-248.
[285]Le fait est que les études abordant les langues bantoues sont peu nombreuses. Une hiérarchisation ayant été faite entre une culture yoruba restée plus fidèle aux origines et une culture bantoue dénaturée (ce qui fera parler de religions traditionnelles et des dégénérées comme on le note chez Roger Bastide) les ethnologues, anthropologistes et linguistes ont souvent privilégié l'étude des cultures yorubas. L'accent n'a donc été que rarement mis sur l'étude des langues bantoues en Amérique latine. Voir également Isabel Castellanos, , « Multilinguisme afro-cubain », *Op. cit*.

seulement un parler propre aux Congos latino-américains[286]. Portons notre regard sur le congo de Cuba pour avoir une idée de la réalité de cette langue.

Dans sa préface au *Dictionnaire du conga résiduel* à Cuba, œuvre posthume de Teodoro Días Fabelo, Luis Beltrán nous explique que

> La llamada "lengua conga" de Cuba tiene sus orígenes en las lenguas bantúes habladas en parte de los actuales estados de Angola, Congo y República Democrática del Congo y, muy particularmente, en la familia de lenguas k6ongo (zona H según la clasificación de las lenguas bantúes de Malcom Guthrie)[287].

Fernando Ortiz[288] et Lydia Cabrera[289] qui ont longuement considéré le congo du Palo Monte[290] à Cuba, sont restés convaincus qu'il s'agit d'une langue africaine construite à partir d'une douzaine de langues bantoues et ayant subi l'influence de l'espagnol. Avec des travaux plus récents comme ceux de Fuentes Guerra, Armin Schwegler et Constanza Rojas-Primus, il apparaît que le congo du Palo Monte « es un habla híbrida compuesta de 3 elementos identificables: *español cubano, bozal, y kikongo restructurado,* siendo esta última la única lengua bantú identificada »[291]. Pour Constanza Rojas-Primus, les Paleros[292] appellent leur

[286]John M. Lipski parle de l'existence de « cryptolectes » c'est-à-dire des registres de langue propres à troubler la compréhension des étrangers au groupe. Ce « cryptolecte » obéit parfois à un code discursif préétabli mais peut également relever d'un exercice d'improvisation. Aussi, il n'est pas toujours conscient. Voir John M. Lipski, "El lenguaje de los negros congos de Panamá y el lumbalú palenquero de Colombia: función sociolingüística de criptolectos afrohispánicos".

[287]« Ladite « langue conga » de Cuba tient ses origines des langues bantoues parlées en partie dans les actuels Etats d'Angola, du Congo et de la République Démocratique du Congo et, plus précisément, dans les langues de la famille kikongo (zone H selon la classification des langues bantoues de Malcom Guthrie) ». Luis Beltrán « Un punto de partida » in Teodoro Días Fabelo, *Diccionario de la lengua conga residual en Cuba*, Santiago de Cuba, ORCALC/ Universidad de Alcalá/ la Casa del Caribe, pp. 7-8, p. 7.

[288]Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano*, 1940; Fernando Ortiz, *Los negros brujos*, 2001 [1906].

[289]Lydia Cabrera*, El Monte*, 1954 [1971]; Lydia Cabrera, *Las reglas de congo*, 1979; Lydia Cabrera, *El Vocabulario congo*, 1984; Lydia Cabrera, *La Regla Kimbisa*,1986 [1977]

[290]Helga Zambrano explique que « "Palo" et "monte" sont des créations afro-cubaines qui ont un sens différent de la valeur religieuse des arbres chez les Bakongos. Palo est un mot portugais et espagnol désignant l'arbre, alors que mayombe est une zone forestière dans la région Kongo d'Afrique centrale. La forêt du Mayombe sert d'espace sacrée où les jugements, débats, mariages et initiations ont lieu ; ainsi, les pratiquants du Palo présument de la double appartenance religieuse à la réalité spirituelle kongo et cubaine »/« Palo and monte are creole-Cuban creations that have a distinct connection to the religious import of trees for the Bakongo people. Palo is a Portuguese and Spanish word for tree, while Mayombe is forest area in the Central African Kongo region. The Mayombe forest serves as a sacred space where courts, debates, marriages, and initiations are held; thus, Palo practitioners augur the religion's dual Kongo and Cuban spiritual reality ». Helga Zambrano, « Reimagining the Poetic and Musical Translation of "Sensemayá" », *Ethnomusicology Review*, Vol. 19, 2014, http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/19/piece/800 pdf.

[291]« est un parler hybride composé de 3 éléments identifiables : espagnol cubain, bozal et le kikongo restructuré, ce dernier étant l'unique langue bantoue identifiée ». Constanza Rojas-Primus, « ¡En esta religión se habla congo! Ideología palera en la lengua ritual Palo Monte », Acta del Congreso WEFLA 2011.

[292]Ainsi appelle-t-on les pratiquants du culte bantou du Palo Monte. On les appelle également mayomberos du fait que le Palo Monte s'appelle également Palo Mayombe.

langue le congo et la considèrent comme une langue africaine pour assumer une idéologie magico-religieuse. Ils estiment que cette langue est leur moyen de rester en contact avec leurs ancêtres venus d'Afrique et les divinités de ceux-ci.

> Sin excepción, y como se puede observar en la siguiente selección de transcripciones de las entrevistas realizadas, todos los paleros y paleras entrevistados expresaron que su lenguaje ceremonial no únicamente es ancestral debido a su origen africano, sino también sagrado puesto que en él subyacen los secretos de la religión transmitidos por sus "ancestros"[293].

Ce que montre Constanza Rojas-Primus c'est que le congo des paleros est un créole obéissant à une « réglementation », c'est à dire un ensemble de « stratégies discursives à des fins idéologiques ». Il s'agit pour elle de démontrer que la langue congo du Palo Monte n'est pas une langue africaine en tant que telle mais plutôt un créole né sur les terres américaines. Si, malgré l'évidente hybridité du congo du Palo Monte « les paleros assurent que ce langage rituel est une langue africaine apportée à Cuba par les esclaves et ancêtres Congos »[294], c'est parce qu'ils sont drainés par l'idéologie de l'africanisation de leur culte.

Pour sa part, Germán de Granda – dans un article dont le but est de retracer l'existence d'un lien généalogique entre le kikongo et le congo – affirme qu'au moins jusqu'en 1954 où Lydia Cabrera publie son ouvrage *El Monte*, les langues africaines à Cuba sont encore relativement courantes pour leurs locuteurs et que le changement de contexte a pu considérablement modifier cette réalité.

> Todas las lenguas que hemos citado como manejadas en Cuba se empleaban no sólo como lenguas litúrgicas en los ritos mágico-religiosos de origen africanos, sino también (al menos entre ciertos grupos sociológicos) para la relación normal interindividual en 1954, fecha de publicación de *El Monte*. Probablemente las transformaciones socioeconómicas producidas por la Revolución cubana las hayan afectado profundamente al determinar una máxima escolarización, una gran movilidad sociológica vertical y una creciente eliminación de la incomunicación intergrupal en la totalidad del territorio de la República[295].

[293]« Sans exception, et comme on peut le voir dans la sélection suivante des transcriptions des entretiens réalisés, tous les paleros et paleras interrogés ont déclarés que leur langage rituel n'est pas uniquement ancestral, pour être d'origine africaine, il est également sacré étant donné qu'en lui résident les secrets de la religion transmis par leurs "ancêtres" ». Constanza Rojas-Primus, « ¡En esta religión se habla congo! Ideología palera en la lengua ritual Palo Monte », *Op. cit*., p. 2.

[294]« los paleros aseguran que esta habla ritual es una lengua "africana" traída a Cuba por los esclavos y ancestros congos ». *Idem*.

[295]«Toutes les langues dont nous avons mentionné l'usage à Cuba, [écrit-il,] étaient employées non seulement comme langues liturgiques dans les rites magico-religieux d'origine africaine mais aussi (au moins entre certains groupes sociologiques) pour une relation normale interindividuelle en 1954, date de publication de *El Monte*. Il est probable que les changements socioéconomiques produits par la Révolution cubaine les aient profondément

On peut donc penser que le congo du Palo Monte est progressivement passé du statut de langue d'origine africaine – à celui de créole bantou si l'on peut dire – à langue créole latino-américaine ne présentant qu'un aspect africain. La rapidité avec laquelle les langues africaines se créolisent et la menace de la disparition même de ces langues créolisées inquiète d'ailleurs John M. Lipski qui n'hésite pas à tirer la sonnette d'alarme pour interpeller ses collègues chercheurs.

> Further areas remain to be explored, and time is running out for Afro-Hispanic linguistics because in most countries the remaining black groups that have maintained themselves culturally and linguistically isolated from the rest of the country are being rapidly assimilated, and in another generation or two, no speakers of earlier, partially creolized language will remain[296].

Ce fait perceptible à l'échelle continentale, ainsi que le reconnaît John M. Lipski[297], est précisément en œuvre au Panama où les Congos maîtrisent de moins en moins la langue de leurs ancêtres bantous. Le jeu des Congos[298], rituel souvent reproduit au moment du carnaval annuel, est l'un des rares moments où le congo est réellement mis en évidence par ses locuteurs dont le nombre diminue considérablement. Selon les observations de John M. Lipski, chaque village, chaque groupe congo possèdent des spécialistes de la langue bien que celle-ci puisse être parlée dans un niveau secondaire par le reste de la population, jusqu'aux enfants qui imitent le parler des personnages du jeu. Le linguiste américain reconnaît aussi que

> although this dialect is not used on a daily basis outside of Carnival season, its use is by no means limited to that period of the year, and at any moment residents of the coastal towns interject dialect phrases consciously or unconsciously into their speech, to call to friends and children and to comment on daily activities[299].

---

affectées en édifiant une extrême scolarisation, un grand mouvement sociologique vertical et une croissante suppression de l'incommunication entre groupes dans l'ensemble de la République ». Germán de Granda, « Materiales léxicos para la determinación de la matriz africana de la "lengua congo" de Cuba », *Revista española de lingüística* N° 3, pp. 55-79, p. 57 (note 14).

[296]« Des régions restent encore à explorer et le temps court contre les langues afro-hispaniques car dans la plupart des pays, les derniers groupes de Noirs qui se sont maintenus culturellement et linguistiquement isolés du reste du pays sont en train d'être rapidement assimilés et, dans une ou deux générations, il ne restera plus aucun locuteur de la précédente langue, partiellement créolisée ». John M. Lipski, « The Negros Congos of Panama: Afro-Hispanic Creole Language and Culture », *Journal of Black Studies*, Vol. 16, N° 4 Jun., 1986, pp. 409-428, p. 411.

[297]John M. Lipski a notamment travaillé sur les groupes afrodescendants du Panama, de Cuba, de la Bolivie. Voir John M. Lipski*, Afro-Bolivian Spanish*. Frankfurt and Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2008; John M. Lipski T*he Speech of the Negros Congos of Panama: a Vestigial Afro-Hispanic Creole*, Amsterdam, Benjamins, 1989.

[298]Juego de los Congos, un jeu rituel désormais pratiqué de façon profane lors du carnival.

[299]« Bien que ce dialecte ne soit pas quotidiennement employé en dehors de la saison du carnaval, son usage n'est pas du tout limité à cette période de l'année et, à n'importe quel moment, les habitants des villes de la côte glissent des phrases en dialecte, consciemment ou inconsciemment, dans leur discours pour parler aux amis et aux enfants et pour commenter les activités quotidiennes ». John M. Lipski, « The Negros Congos of Panama:

Il ajoute même que, quand les Congos vont dans des villages étrangers, ils parlent en congo avec leurs compères pour se distinguer des afro-antillais[300]. Il apparaît donc clairement que le congo, bien qu'en plein processus de créolisation, continue d'être parlé au Panama et constitue une référence linguistique bantoue pour des populations afrodescendantes.

Les langues africaines importées en Amérique latine ont eu du mal à se conserver dans un contexte politique, social et culturel hostile. Cependant, avec l'aide de certains facteurs favorables, elles ont pu survivre sous des formes variées, allant de langues encore très proches de leur foyer d'origine aux langues n'en ayant gardé que quelques traits. Mais, d'une manière ou d'une autre, sous quelque aspect que ce soit, ces langues participent à la dynamique culturelle de l'Amérique latine et sont susceptibles d'offrir une saveur particulière aux productions artistiques de cet espace comme nous le développerons au point suivant de ce chapitre. Signalons aussi, au-delà de langues africaines parlées et des formes créolisées, l'afronegrismo qui témoigne de l'incidence de l'univers linguistique africain sur le monde latino-américain en lui donnant une tonalité qui marque la différence entre les langues péninsulaires et celles du Nouveau-Monde.

Afro-Hispanic Creole Language and Culture », *Op. cit.,* p. 415.

[300]Comme le rappelle si bien John M. Lipski : « Panama contains two culturally distinct Afro-American populations: the "Afro-colonials," descended from slaves held during the Spanish colonial period, and the "Afro-Antilleans," English-speaking descendants of West Indian laborers broughto Panama to aid in construction of the Canal, and also to work in banana plantations. The latter group is still only partially integrated into Panamanian society, whereas the former group, whose presence dates from the middle of the sixteenth century, enjoys a rich historical tradition that begins with the important Spanish ports of Nombre de Dios and, subsequently, Portobelo, which became the major disembarcation point for Spanish fleets headed for the Pacific coast of South America ». John M. Lipski, « The Negros Congos of Panama: Afro-Hispanic Creole Language and Culture », *Op. cit*.

Chapitre IV/ Une médiathèque transatlantique

La culture africaine dans le monde latino-américain est restée vive sur de multiples plans et sous diverses formes. Nous avons choisi de porter premièrement notre regard sur les religions et les langues parce que nous estimons qu'il s'agit de réalités culturelles dont l'incidence est plus facilement décelable sur les productions littéraires et artistiques qui nous font parler d'une médiathèque transatlantique. Nous inspirant de l'idée de bibliothèque renvoyant à l'ensemble de textes dans lesquels des individus peuvent puiser leurs ressources littéraires – ce qui amènera Valentin Mudimbe ou János Riesz à parler de « bibliothèque coloniale » de la littérature africaine comme Bernard Mouralis parle de « bibliothèque antique » des écrivains africains – nous pensons à un réservoir de productions artistiques allant de la musique à la littérature en passant par la peinture ou la photographie. Nous allons précisément voir comment, dans un système de relation circulaire, Africains et Latino-américains mettent en jeu leur capital culturel dans l'élaboration d'un pont transatlantique.

1. Les arts afrolatinos entre deux mondes

A/ Histoires mélodieuses d'une traversée transatlantique

La musique et la danse qui l'accompagne souvent sont un aspect remarquable de la phratrie transatlantique. Dans de nombreux cas, elles témoignent d'une production culturelle forgée à partir de matériaux communs, ce qui rend leurs produits relativement valables pour tous, les uns et les autres pouvant s'y reconnaître, s'y retrouver. Aussi, la musique apparaît comme l'art que l'Africain a développé le mieux en Amérique pendant la période de l'esclavage. Alejo Carpentier parle de quelque chose de l'ordre d'un « transfert d'énergies » qui se produit chez le Noir sur les terres américaines dans la mesure où,

> al ser arrancado al suelo nativo, parece perder todo sentido plástico. Es decir que pierde, como escultor, como tallador, como pintor, lo que ahora habrá de ganar como músico. Se opera, en él, como una transferencia de energías[301].

En Amérique, l'Africain fera effectivement la preuve de son talent en matière de musique. Il sera à l'origine d'une variété de genres musicaux qui participeront de l'identité

[301]« quand on l'arrache de sa terre natale, il semble perdre tout sens plastique. C'est-à-dire qu'il perd, comme sculpteur, comme tailleur, comme peintre, ce qu'il devra maintenant gagner comme musicien ». Alejo Carpentier, « Cómo el negro se volvió criollo. La huella de África en todo un continente », *El Correo (UNESCO)*, Agosto-Septiembre 1977, pp. 8-12, p. 10. Cela, explique-t-il, est dû au fait que les sculptures, souvent rapprochées aux idoles, à des objets démoniaques, étaient systématiquement interdites aux esclaves tandis que les chants pouvaient être tolérés.

culturelle de cet espace. Nous pouvons citer les cas de la rumba, la salsa, la cumbia ou encore le reggaeton qui sont internationalement connus. En général, il s'agit de musiques et danses puisées dans des cérémonies traditionnelles pour servir au divertissement profane. Si on s'intéresse par exemple au cas de Cuba, on remarque avec Enrique Yepes que « les sources les plus lointaines des rythmes cubains se trouvent dans les rituels de la santería et dans les formes de chants connus comme "le son" »[302]. Ce qui est manifestement le cas pour la Rumba cubaine mais également du tango argentin qui, Robert Farris Thomson en fait la démonstration, ont le candomblé pour base commune[303]. Le critique américain signale au passage que, s'il est vrai que le tango est une musique sans instruments africains, il n'en demeure pas moins que l'influence des rythmes africains reste importante.

> Black impact in tango music is complex and rich. More is involved by Candombe: it includes the Milonga, Kongo and Moorish body percussion, and jazz. There are no African instruments in tango, but bandonéon, piano, contrabass, and violin, when struck on their sides, reverb as if they were[304].

En fait, certains de leurs instruments ayant parfois été interdits, les Africains ont souvent adapté leurs rythmes à leurs nouvelles conditions d'expression. Au Pérou, quand ils ne peuvent plus jouer de leurs tam-tams parce que « les maîtres » y voient un moyen pour leurs esclaves de se transmettre des messages entre peuples de différentes régions, ces derniers recourent à des caisses. Ainsi naît le « cajón », instrument de musique dont le timbre reste assez proche de celui du tam-tam[305]. En Amérique, les Africains accèdent également à des nouveaux instruments qu'ils découvrent en côtoyant leurs voisins, aussi bien les indigènes que les Européens. Tout cela transforme et enrichit leurs musiques qui varient naturellement des genres originaux en gardant tout de même un lien – parfois très étroit – avec leurs racines. De ce fait, malgré leur évolution sur des espaces différents, les rythmes afrolatinos et les rythmes africains avec lesquels ils partagent les origines, entretiennent une parenté qui installe

[302]« Las fuentes más antiguas de los ritmos cubanos están en los rituales de la santería y en las formas de canción campesina conocidas como "el son" ».

[303]Robert Farris Thomson qui s'est énormément intéressé à l'influence des religions, des cultures africaines dans la production artistique latino-américaine démontre que le tango comme la rumba est inspiré du candomblé. Voir Robert Farris Thompson, « The Afro-Argentine Legacy of Tango: Robert Farris Thompson and Facundo Posadas», *Smith Sonian Show case*, 4 september 2010, [En ligne] http://www.ustream.tv/recorded/9352078

[304]« L'impact des Noirs sur le tango est aussi riche que complexe. Cela implique bien plus que le candomblé : cela inclut la milonga, les percussions corporelles des Kongos et des maures, et le jazz. Il n'y a pas d'instruments africains dans le tango, certes, mais quand le bandonéon, le piano, la contrebasse et le violon sont joués ensemble, cela résonne comme s'il y en avait ». Robert Farris Thomson, *Tango: the art history of love*, New-York, Vintage Books Edition, 2006, p. 217.

[305]Suivant ce même principe d'adaptation, l'on peut relever, à Cuba, la création de la marímbula qui est un instrument proche de la mbira africaine et qui sert pour la musique du son.

une certaine correspondance entre eux. C'est, en tous cas, le sentiment qu'on a lorsqu'on voit comment José Eduardo Agualusa établit une sorte d'équivalence entre les musiques africaines et les musiques latino-américaines dans son roman *Le Marchand de passés* où, quand des filles viennent voir Felix Ventura – l'un des personnages centraux du roman – et qu'elles constatent qu'il

> n'a pas de musique angolaise, kuduro ou kizomba, ni Banda Maravilha ni Paulho Flores, les grands succès à la mode, elles finissent par choisir ceux dont la pochette est la plus colorée, invariablement des rythmes cubains[306].

Si les rythmes cubains peuvent remplacer les rythmes angolais, c'est certainement parce qu'ils ont tous évolué à partir de la même influence africaine et qu'ils ont gardé des cadences semblables. Michel Pinheiro, salsero Béninois, nous conforte dans cette idée quand il justifie son attrait pour la salsa dans les termes suivants :

> C'est un mélange entre les rythmes des Orishas, les divinités de la nature, issues de la culture yoruba et la musique occidentale. Les Cubains ont ajouté le piano et les cuivres au tambour des Yorubas. C'est ce qui a donné la salsa ! Naturellement, en tant que Yoruba et Africain je m'y retrouve[307].

Cela explique le succès des rythmes afro-latinos en Afrique, rythmes qui vont diffuser un réel sentiment latino qui, à son tour, pourrait avoir été à l'origine de l'effet latino qu'on retrouvera dans les romans africains francophones[308]. Michel Pinheiro, qui se réapproprie la

[306]José Eduardo Agualusa, *Le Machant des passés*, Paris, Métailié, 2010, p. 14.

[307]Michel Pinheiro cité par Julien Le Gros dans le portrait qu'il fait de l'artiste béninois pour le compte de la revue en ligne *Africultures*. Voir Julien Le Gros, « Michel Pinheiro : "j'aimerais faire un pont entre l'Amérique latine et l'Afrique" », *Africultures*, mis en ligne le 24/04/2013, consulté le 3/06/2015. http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=11465

[308]Les rythmes comme la salsa et la rumba sont très à la mode en Afrique à partir de la fin des années 1970. Il y a une véritable floraison de groupes et chanteur à succès. Pour mentionner quelques-uns d'entre eux, pensons au groupe sénégalais Africando (qui a participé à la tournée africaine des Fania All Stars, collectifs des meilleurs artistes produits par Fania Records attaché à la promotion de la musique afro-cubaine) ; Sam Mangwana, chanteur congolais qui a été membre de plusieurs groupes comme African Fiesta, Festival des maquisards, African All Stars ; l'orchestre sénégalo-cap-verdien Tam-Tam 2000 qui a évolué entre 1976 et 1988 avant de sombrer dans le silence pour ne réapparaître qu'en 2009. On retrouve aussi des orchestres regroupant Africains et Latino-américains comme il est le cas de Ricardo Lemvo et La Makina Loca. Parce que tous ces artistes chantent, au moins de temps à temps ou partiellement en langues ibériques, la diffusion de ces rythmes en Afrique signifie diffusion des langues ibériques même dans des pays francophones. Ce qui nous laisse supposer que ces musiques ont pu contribuer à la diffusion de l'effet latino, surtout quand on sait la relation qu'entretiennent les écrivains africains avec la musique populaire. Vanessa Chaves traite de l'influence de la musique populaire sur la production littéraire en s'intéressant de façon simultanée aux écrivains africains et latino-américains. Voir Vanessa Chaves, « Étude comparative entre l'Afrique et l'Amérique latine : L'influence des musiques populaires urbaines sur l'écriture des romanciers s'exprimant dans une langue d'origine coloniale. Le cas du tango dans le roman argentin et de la rumba congolaise dans le roman du Congo-Brazzaville », Thèse de doctora en Littératures françaises et comparée, sous la direction de Jacques Chevrier, Paris, Université Paris IV – Sorbonne, 2007. Dans *Les Coqs cubains chantent à minuit*, Tierno Monénembo met en valeur cette circulation de rythmes entre l'Afrique et l'Amérique latine dans un va-et-vient qui installe un climat de familiarité entre les deux espaces.

salsa pour la chanter aussi bien en fon, en français qu'en espagnol, révèle qu'il a l'ambition de « faire un pont entre l'Amérique latine et l'Afrique »[309]. On peut relever la même ambition chez Angélique Kidjo qui explore la relation entre le Brésil et l'Afrique dans son Album *Black Ivory Soul*[310] où elle consacre un titre à Bahia pour exprimer son attachement à cet espace où la culture ancestrale reste vivante. L'idée globale de sa chanson est repérable dans l'extrait suivant :

> Bahia est si loin de la Terre Mère
> Mais l'esprit y vit encore
> Un jour nous nous retrouverons
> Je veux traverser le pont
> Il mène de Ouidah à Bahia[311].

On retrouve l'idée d'une fraternité relevant de la terre d'origine et manifestée par un esprit commun. Comme cela avait déjà été le cas pour les religions, comme cela apparaît chez Michel Pinheiro, on relèvera également, chez Angélique Kidjo, l'idée de l'établissement sinon de l'existence d'un « pont » transatlantique idoine pour les retrouvailles de la phratrie séparée par le cours de l'histoire. Nous pouvons dire que, sur cet album, la chanteuse béninoise assure effectivement la traversée du pont. Elle collabore avec le musicien brésilien Carlinhos Brown[312] sur trois titres, avec Vinícius Cantuária[313] et Daniela Mercury[314] qui l'invitera en retour sur son album *Soleil de liberté*[315]. Elle reprend « Refavela », la chanson classique de

[309]Michel Pinheiro cité par Julien Le Gros, « Michel Pinheiro : "j'aimerais faire un pont entre l'Amérique latine et l'Afrique" », *Op. cit*.

[310]Un album dont certains rythmes et l'univers culturel et religieux dans lequel il baigne ne peut manquer de rencontrer la production de l'artiste brésilienne. Angélique Kidjo, *Black Ivory Soul* – Album CD, Columbia, 2002.

[311]« Aburo, orè ni gbogbowa, ewa ka lolé/Aburo, ibi kan ni wao, kamura si ifè/Ouidah ni ilé ti bahia/Ti émin mon wa, ri yin lénin o »/« Bahia is so far from Motherland/But the spirit is still alive/One day we'll come together/I want to cross that bridge/It leads from Ouidah to Bahia ». Angélique Kidjo, « Bahia », paroles et traduction anglaise tirées de Métro Lyrics. URL : http://www.metrolyrics.com/bahia-lyrics-angelique-kidjo.html

[312]Percussionniste et chanteur bahianais notamment connu pour être l'inventeur du style samba-reggae qu'on peut reconnaître dans des chansons telles que « Tago Mago » et « Bantu » du groupe Kaoma – plus connu pour le succès planétaire de « La lambada » qui est une revalorisation d'une la danse angolaise. Carlinhos Brown a été sociétaire du groupe Timbalada dont le style était précisément un mélange de samba, de reggae et d'axé. Le nom du groupe, Timbalada, est tiré du candomblé et son succès est dû, en grande partie, au renouveau qu'il donne au timbal – tambour brésilien proche du djembé des congas ou congos qui avait presque disparu avant que le groupe ne le remette à la mode – désormais incontournable pour l'axé ou la samba-reggae. Ainsi, entre inspiration puisée du candomblé et les instruments utilisés, la musique de Timbalada témoignera d'une forte influence africaine.

[313]Guitariste et percussionniste brésilien dont le style est fait de bossa nova et de jazz, deux genres musicaux où, soit dit en passant, la contribution de l'Afro-américain est remarquable.

[314]Dite "reine de l'axé", Daniela Mercury est à la fois actrice, chanteuse, compositrice et danseuse. Après avoir travail pendant un moment avec Gilberto Gil dont elle a été choriste, elle entame une carrière solo s'inscrivant principalement dans trois genres musicaux : l'axé, la samba-reggae et la MPB (Musique Populaire Brésilienne qui dérive de la bossa nova). Elle intervient sur le titre « Tumba » de l'album d'Angélique Kidjo

[315]*Sol Da liberade*. Les deux chanteuses se retrouvent sur le titre « Dara » qui est un hymne à la femme noire, une invitation de celle-ci à se déployer dans sa splendeur digne des orixas « nanãs, iansãs

Gilberto Gil où le célèbre chanteur bahianais a une pensée pour les Brésiliens des favelas dont la vie est des plus ardues mais qui peuvent tout de même jouir de leur richesse spirituelle et culturelle héritée d'Afrique. Ci-dessous, deux couplets qui traduisent cette pensée établissant, à sa manière, un pont entre l'Afrique et l'Amérique latine.

A refavela[316]
Revela o salto
Que o preto pobre tenta dar
Quando se arranca
Do seu barraco
Prum bloco do BNH
[…]
A refavela
Batuque puro
De samba duro de marfim
Marfim da costa
De uma Nigéria
Miséria, roupa de cetim
Iaiá, kiriê
Kiriê, iáiá[317].

Il s'agit là d'un témoignage du lien vivant qui intéresse Angélique Kidjo. La mention de la batouque suffit presque à elle seule pour témoigner de la présence de toute une culture traditionnelle et rituelle portant en elle le souvenir des terres d'où elle est venue. Le jeu de mots avec « ivoire » et « côte », tout comme la référence au Nigéria, marquent justement le souvenir du port et de la terre de départ. Visiblement saisie par ce souvenir évoqué par son frère d'Amérique latine, Angélique Kidjo se montre sensible à la parenté transatlantique qu'elle entreprend de manifester à son tour. A cet effet, l'artiste béninoise intègre des rythmes afro-brésiliens sur son album et, enjambant le pont que la musique construit entre l'Afrique et l'Amérique latine, elle va à la rencontre non seulement des artistes présents sur ledit album mais également de ceux qui exploitent le même capital culturel à l'image de Eva Ayllón[318],

E oxuns e iemanjás » dont se parent les brésiliennes pour éblouir les rues quand vient la période de carnaval. Cf. Daniela Mercury, « Dara », *Sol Da liberdade*, Ariola International, 2000.

[316]Refavela signifie résistance ou résilience.

[317]« La refavela/Révèle le saut/Que tente de faire le pauvre noir/Quand il s'arrache/De sa baraque/Du quartier Prum de la BNH/[...]/La refavela/Pure batouque/De la dure samba d'ivoire/L'ivoire de la côte/D'une misère/du Nigéria, vêtu de satin/ Iaia, kiriè/Kiriè, iaia ». Gilberto Gil, « Refavela », in *Refavela*, WEA Brasil, 1977.

[318]Au-delà des rythmes, sa musique est un continuel ressouvenir des origines. *Kimba Fá* est par exemple un album riche en ce sens. On y retrouve des chansons comme « Quimba, Fá, Malambo Ñeque » ou « Canto a Amador » qui sont très évocatrices. Ici, quelques petits extraits de ces chansons pour illustrer nos propos: « Des bateaux portugais/là-bas, ils m'ont emmené la grand-mère/ils l'ont emmenée de Guinée/avec escale à

Maria Gadú ou encore Mariene de Castro[319]. *Oyaya*[320] s'inscrira dans la même logique avec, entre autres, des titres comme « Conga habanera », hommage à l'Afrique cubaine et « Macumba » qui se réfère au rite afro-brésilien du même nom. Son invitation à participer à la cérémonie de clôture de la deuxième édition de la Conférence d'Intellectuels d'Afrique et de la Diaspora (CIAD) à Salvador de Bahia en 2006 (à laquelle était également invité l'artiste sénégalais Youssou Ndour) peut être considérée comme une reconnaissance de son travail visant à concrétiser le pont entre les différents membres de sa phratrie.

Comme la religion, la musique semble elle aussi constituer un pont favorisant les retrouvailles de la phratrie transatlantique repartie sur deux continents frères, un pont qui est de plus en plus traversé aussi bien de l'Afrique vers l'Amérique latine que de l'Amérique latine vers l'Afrique.

> Par exemple, [fait remarquer José Eduardo Agualusa,] la chanteuse bahianaise Jussara chante des thèmes angolais. De même Fernanda Abreu, très populaire au Brésil, qui dans son dernier disque reprend des thèmes classiques d'un musicien angolais[321].

Un autre exemple, celui que nous offre Will Hodgkinson en s'intéressant à la musique africaine en Colombie. Ce dernier témoigne du fait que,

> The mobile soundsystems of 1970s Colombia embraced the music of Nigeria, Congo and beyond long before anyone else – and all because it reminded them of their donkeys[322].

D'un côté comme de l'autre de l'Océan atlantique, une conscience fraternelle semble être tenue en veille par la musique. Celle-ci permet de conserver des rythmes et des traditions communs à la phratrie et peut aussi leur servir de pont pour communier de temps à autre, en attendant les grandes retrouvailles qui réuniront la famille. Le lien entretenu par la musique nous laisse supposer que la phratrie partage également une culture de la danse.

Cartagènes/les marchands espagnols/l'ont emmenée plus au sud/et c'est ce que je chante/rythme noir du Pérou »/« De los barcos portugueses/allí me trajeron a la abuela/la trajeron de Guinea/con escala en Cartagena/mercaderes españoles/la trajeron más al sur/y por eso estoy cantando/ritmo negro del Perú ». Eva Ayllón, « Quimba, Fá, Malambo Ñeque », *Kimba Fá* – Album CD, PM, 2009. piste 4.

[319]Qui ont en commun un intérêt particulier pour les figures du panthéon religieux afro-brésilien et les musiques propres à leurs louanges.

[320]Sortie deux ans après *Black Ivory Soul*, *Oyaya* est co-produit par Steve Berlin du groupe mexicano-américain Los Lobos et Alberto Salas, pianiste américain d'origine cubaine. Il est une variété de rythmes allant de l'afro-salsa au mambo en passant par la latino pop et le boléro-son (typiquement cubain). Angélique Kidjo, *Oyaya*, Album CD, Columbia, 2004.

[321]José Eduardo Agualusa, *Lattitudes*, *Op. cit*. p. 85.

[322]Will Hodgkinson, « How African music made it big in Colombia », *The Guardian*, [En ligne] mis en ligne le 8/07/2010, consulté le 28/06/2015 URL: http://www.theguardian.com/music/2010/jul/08/columbia-african-music-palenque

B/ Danse avec la mémoire

Si les musiques africaines ont survécu en Amérique latine dans des formes très proches de leurs origines, il va de soi que les danses africaines qui les accompagnent aient également survécu.

Des danses comme la cumbia ou le tango n'affichent pas toujours de façon flagrante le caractère africain qui en est la souche. On peut même penser qu'elles n'ont plus grand-chose à voir avec des danses africaines. Mais des spécialistes comme Robert Farris Thompson peuvent en ressortir des caractères typiquement africains, jusqu'aux symboles empruntés aux danses rituelles et à la cosmovision africaine dont elles sont issues. Par contre, d'autres danses populaires aux traits africains manifestes décorent le paysage culturel de plusieurs régions latino-américaines. En général, on s'y réfère d'ailleurs en termes de danses africaines ou danses afros. Nous pouvons retenir les exemples du *festejo* au Pérou, la *chumba* au Guatemala ou encore la *punta* au Honduras qui sont des danses traditionnelles n'ayant que très moyennement été affectées par la transplantation. En tout cas, elles semblent avoir assez fidèlement gardé leur caractère traditionnel et elles sont pratiquées de façon régulière – aussi bien par les adultes que par les jeunes, dans les grandes villes comme dans les villages reculés – des soirs de simple distraction ou de cérémonies. D'autres danses, à l'instar du *zapateo* – qu'on retrouve du Mexique à l'Argentine en passant par Cuba et le Paraguay –, se présentent sous diverses formes et ont intégré d'autres danses, qu'il s'agisse de danses modernisées comme les claquettes ou des danses folkloriques comme « las jaranas » du Mexique ou encore « el landó » du Pérou[323].

Les danses africaines en Amérique latine portent dans leurs gestes la mémoire des origines. Même de façon inconsciente, elles rendent compte d'une identité spécifique transmise sous forme de mémoire culturelle. Robert Farris Thompson reconnaît dans le tango des gestes exprimant toute une pensée mythique propre à la cosmologie congo ou yoruba[324] tout comme *las jaradas* reproduisent artistiquement le port d'objets sur la tête, « un caractère indiscutablement africain »[325].

[323]Voir Marco Polo Hernández Cuevas, *El Boxito afromexicano y otros vaqueros americanos*, *Op. cit.*

[324]Symbolisme du soleil fécondant la terre, rapprochement de la Terre mère, mouvement avec un tissu pour repousser les esprits maléfiques etc. Voir Robert Farris Thompson, « The Afro-Argentine Legacy of Tango: Robert Farris Thompson and Facundo Posadas», *Smith Sonian Show case*, 4 september 2010, [En ligne] http://www.ustream.tv/recorded/9352078

[325]Marco Polo Hernández Cuevas, *El Boxito afromexicano y otros vaqueros americanos*, *Op. cit*. Voir aussi Robert Farris Thompson, « The Afro-Argentine Legacy of Tango: Robert Farris Thompson and Facundo Posadas», *Smith Sonian Show case, Op. cit.*

2. Du folklore à la littérature

Nous avons vu que la culture africaine en Amérique latine est restée vive sur les plans religieux et linguistiques. Nous venons de voir comment elle se manifeste sur le plan artistique où elle sert de pont à la phratrie transatlantique. Intéressons-nous maintenant au rayon littéraire pour rendre compte de sa réalité sur ce plan-là. La culture ambiante a certainement sa part de responsabilité sur l'édification de l'imaginaire. Le texte de Gilbert Durand en fait bien la preuve. L'univers musical, les langues, la religion trouvent manifestement une résonnance dans les textes littéraires. Nous centrerons notre intérêt là-dessus pour montrer que la culture africaine féconde l'imaginaire latino-américain dont les produits finissent quelque peu par en épouser l'aspect.

A/ Littératures africaines traditionnelles en Amérique latine

La littérature latino-américaine, à quelque niveau de son histoire et à quelque degré que ce soit, a probablement bénéficié de la culture africaine. Cela non seulement parce qu'elle fait partie de la culture populaire de nombreux pays mais aussi parce que, d'une manière ou d'une autre, la littérature africaine a été transportée là-bas avec les premiers Africains débarqués sur ses terres. A ce sujet, Denys Cuche écrit :

> D'Afrique, les esclaves avaient amené leurs contes et leurs mythes. Bon nombre de ces contes, de ces mythes, se sont conservés dans la mémoire collective noire grâce à la transmission orale de génération en génération, notamment au cours de veillées profanes ou religieuses, telles les veillées funèbres[326].

Les « contes et mythes » amenés en Amérique latine par les Africains faits esclaves font partie des littératures africaines traditionnelles qui ont pu féconder l'esprit et l'imaginaire latino-américains. Mirta Fernández Martínez témoigne de l'influence de l'oralité dans la construction d'une africanité à Cuba, entendant par oralité, l'ensemble de productions populaires appartenant à la tradition orale c'est-à-dire aussi bien la poésie et les légendes que la musique et la religion, le tout étant d'ailleurs assez lié dans les cultures à tradition orale[327]. Alejo Carpentier parle de l'existence d'« une littérature nègre » telle qu'elle est déjà mise en évidence en Europe au début du XX^{e} siècle :

> [Una] literatura hablada, recitada, salmodiada en que lo mágico y lo religioso alternan con relatos más o menos épicos, la leyenda cosmogónica, la fábula de animales, el apólogo, el proverbio, la simple narración destinada al entretenimiento

[326]Denys Cuche, « L'Afrique au Pérou. Pérégrination d'un imaginaire », *Notre Librairie* N°80, *Op. cit*., pp. 57-65, p. 63.
[327]Mirta Fernández Martínez, *Oralidad y africanía en Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, 2005.

> o la edificación de los oyentes ». Alejo Carpentier, « Cómo el negro se volvió criollo. La huella de África en todo un continente[328].

Cette littérature-là, caractéristiquement « nègre », s'est déployée sur les terres américaines et y a laissé des traces encore visibles aujourd'hui et peut être l'une des principales réalités aux fondements d'une phratrie littéraire transatlantique.

Les littératures africaines traditionnelles ont essaimé l'univers latino-américain, le Noir les traînant dans son sillon sur l'espace où il est transplanté dès le XVI[e] siècle. Elles se présentent sous des formes variées et ont une présence relative selon les régions. Denys Cuche qui s'interroge sur l'existence d'une littérature noire au Pérou nous présente « une authentique littérature traditionnelle chez les Afro-péruviens ». Celle-ci se manifeste par des chants comme les « panalivios »[329] ou par les joutes oratoires qui mettent en scène des poètes se défiant dans un exercice d'improvisation correspondant à « la tradition du défi »[330]. Nicomedes Santa Cruz rapproche cette poésie populaire de celle que produit Nicolas Guillén dès son premier recueil. Nous y reviendrons au point suivant.

A côté de la poésie à rythme de chants que nous venons de mentionner avec Denys Cuche, nous pouvons retenir l'existence de « contes accompagnés de chants ou contes

[328]« [Une] littérature parlée, récitée, psalmodiée, dans laquelle le magique et le religieux alternent avec des récits plus ou moins épiques, la légende cosmogonique, la fable d'animaux, l'apologue, les proverbes, la simple narration destinée au divertissement ou à l'instruction des auditeurs », *Op. cit*., p. 9.

[329]Le panalivio est un chant poétique évoquant un passé de misérable opprimé. Il est un poème de lamentations généralement construit en quatrains déclamés par un soliste sur un refrain qu'accompagne le son de coraux. Il s'est transformé en Cumbia en Colombie et au Panamá avec la différence que, tel que le signale Nicomedez Santa Cruz, « la cumbia se danse, pas comme notre très péruvien PANALIVIO, qui remplit amplement sa fonction au sens extrême de lamentation »/« la cumbia es bailable, no así nuestro peruanísimo PANALIVIO, que cumple ampliamente su función de muy sentido lamento ». Nicomedes Santa Cruz, *Nicomedes Santa Cruz. Obras Completas II. Investigacion, 1958-1991* (Compilado por Pedro Santa Cruz Castillo), LibrosEnRed, 2004, p. 60. Pour Denys Cuche, les panalivios, dont « beaucoup ont une inspiration thématique proche des Negro Spirituals nord-américains, […] sont des chants de luttes, expression d'une révolte profonde » et font la preuve de la créativité des Noirs qui « ont toujours été très recherchés pour leur facilité à improviser des couplets de valse péruvienne ou de « marinera » (danse héritière de la « zamacueca » nègre du XIX[e] siècle d'origine bantoue ». Denys Cuche, « L'Afrique au Pérou », *Op. cit*., p. 63. L'œuvre de Nicomedes Santa Cruz est un riche exemple, regroupant aussi bien un nombre important de panalivios que de decimas. Et, justement, en écoutant le panalivio de Nicomedes Santa Cruz, « A la molina », on comprend que le terme panalivio joue sur les termes « pena » et « alivio » renvoyant respectivement à « peine » et « soulagement ». Ainsi, Panalivio prendrait effectivement son sens dans les lamentations du Noir asservi implorant le soulagement de ses peines ou chantant simplement pour les soulager.

[330]Il s'agit, écrit Denys Cuche, d'« une tradition oratoire qui a des racines africaines évidentes [et qui] s'est reportée de nos jours sur la déclamation de « decimas », genre poétique très souple se prêtant facilement à l'improvisation. Le decimista mémorise ses decimas aussi vite qu'il les a improvisées et peut donc les réciter à tout moment ». Denys Cuche, « L'Afrique au Pérou », *Op. cit*., p. 63. Cet art poétique du défi est connu sous le nom de « payada » en Argentine, en Uruguay et au Brésil et « paya » au Chilie. Egalement en œuvre dans la geste populaire vénézuélienne nommée « la parranda de San Pedro », il prend des noms différents selon les pays. Mais, en général, il s'exprime par des decimas. Robert Farris Thomson voit dans ces joutes oratoires l'origine du rap et on peut effectivement penser aux concours de freestyle où les rappeurs se défient par des textes rimés oscillant entre mémorisation et à improvisation.

chantés » que relève Isabel Aretz. Cela, confie-t-elle, fait penser aux griots et consiste à alterner récit et chant. Elle cite les exemples du « conte du poisson épée » et de « l'histoire des vaches » au Venezuela et le « conte du Mohán » ou « de Maria Catalina Luango »[331]. « Pedrinha Miudinha » de Maria Bethânia, tiré de l'umbanda, peut être rangé dans cette catégorie[332]. Egalement intéressée par l'héritage littéraire de l'oralité africaine en Amérique latine, Esther Bermejo de Crespo examine le conte traditionnel noir en Equateur. Elle nous permet de voir comment, s'adaptant à son nouveau contexte, le conte de Leuk-le-lièvre bien connu en Afrique de l'Ouest prend quelque peu des formes différentes tout en gardant la même structure et la même « philosophie »[333]. Un répertoire de contes africains en Amérique latine a pu être constitué à partir de différentes publications parmi lesquelles on retient l'œuvre de Lydia Cabrera[334], d'Esther Bernmejo de Crespo[335] ou encore Baudilio Revelo Hurtado[336].

Ainsi peut-on parler de la transmission d'un « esprit africain » au monde latino-américain, ce qui était déjà l'idée de Dina Isabel Aretz ou Mirta Fernández Martínez. Un esprit qu'il est possible d'identifier avec Alejo Carpentier à travers une sensibilité décisive,

> una sensibilidad que vino a enriquecer la de los hombres con quienes se le había obligado a convivir, comunicándole una nueva energía para manifestarse en dimensión mayor, tanto en lo artístico como en lo histórico, puesto que el criollo de indio y europeo no alcanzó la edad adulta, en América, mientras no contó con la sensibilidad del negro[337].

Aussi, en plus de cette sensibilité, « l'esprit africain » en Amérique latine se traduit par une remarquable force de résistance que l'écrivain cubain reconnaît à l'Afrodescendant en partant de l'idée que

[331]« Cuento de pez espada" ; « Historia de las vacas » ; « Cuento del Mohán » o « de María Catalina Luango ».
[332]La chanteuse bahianaise qui revendique son appartenance au monde syncrétique du candomblé et du catholicisme dans ses textes, recoure assez souvent à ce procédé alliant narration et chanson. Ainsi « Pedrinha Miudinha » est un exemple. On peut d'ailleurs la rapprocher de Pierre Claver Akendéngué qui se sert également de ce procédé alliant poésie, narration et chant.
[333]Esther Bermejo de Crespo, « Leuk-le-lièvre au pays des émeraudes », *Notre librairie* N°80, *Op. cit*., pp. 72-75.
[334]Lydia Cabrera, *Cuentos negros*, Miami: Ediciones Universales, 1993.
[335]Esther Bermejo de Crespo, Tio conejo y tio tigre, *Micelanea Antropologica Ecuatoriana* N° 4, 1984
[336]Baudilio Revelo Hurtado, *Biblioteca de literatura afrocolombiana Tomo VIII : Cuentos para dormir a Isabella*, Bogotá, Ministerio de cultura, 2010.
[337]« une sensibilité qui est venue enrichir celle des hommes avec qui on l'avait obligé de vivre, lui communiquant une énergie nouvelle afin qu'elle se manifeste sur le plan artistique comme sur le plan historique, étant donné que le criollo, fils d'Indien et d'Européen, n'a atteint l'âge adulte en Amérique, que lorsqu'il a pu compter avec l'apport de la sensibilité du Noir ». Alejo Carpentier, « Cómo el negro se volvió criollo. La huella de África en todo un continente », *Op. cit*., p. 12.

> jamás renunció el negro, en su larga historia americana, a la idea de Libertad – alentada por los criollos de todas clases y niveles que, al cabo de muchas luchas, se sacudieron el yugo del colonialismo español, portugués, francés o inglés[338].

L'esprit africain est donc non seulement présent en Amérique latine mais également reconnaissable comme le fait Alejo Carpentier qui nous fait retenir au moins deux caractères qui lui sont liées. Mais le plus important pour nous, c'est de voir que la transmission de la culture africaine s'est perpétuée et continue de nourrir des formes littéraires en Amérique latine. Une question est désormais inévitable : cela se prolonge-t-il au niveau de la littérature canonique ? Une empreinte africaine tangible est-elle repérable dans la littérature latino-américaine de sorte qu'elle puisse susciter un sentiment de parenté entre les écrivains latino-américains et africains ? L'exploration du rayon « littérature latino-américaine écrite » de notre médiathèque nous aidera à mettre en valeur une expression africaine susceptible d'interpeller la phratrie.

B/ Expression africaine de la littérature latino-américaine

Il ne fait aucun doute que l'actualisation de la vie culturelle africaine en Amérique latine, l'ambiance populaire forte d'un accent africain, la perpétuation des littératures traditionnelles venues du continent noir, offrent aux auteurs latino-américains un matériau propice à une expression africaine. Il s'agit de voir ici comment ce matériau est exploité, comment son redéploiement offre à la littérature latino-américaine un caractère susceptible d'interpeller les écrivains africains sous le signe de la phratrie. Nous nous focaliserons sur la poésie et le roman qui sont incontestablement les genres qui offrent leur meilleur rayonnement aux auteurs latino-américains.

a- Entre négrisme et poésie nègre : contours conceptuels

La poésie latino-américaine est riche d'auteurs de renom parmi lesquels on compte trois Prix Nobel de littérature : les Chiliens Gabriela Mistral et Pablo Neruda, respectivement en 1945 et 1971, et le Mexicain Octavio Paz en 1990. Parmi les voix qui ont contribué à la faire briller, beaucoup se sont appuyées sur l'univers africain ou afrolatino pour, soit exploiter la culture ambiante, soit les thématiques et leur traitement. On parlera ainsi de « poésie nègre », souvent rattachée à la négritude latino-américaine.

[338]« jamais le Noir n'a renoncé, dans sa longue histoire américaine, à l'idée de Liberté – idée nourrie par les criollos de toutes classes et de tous niveaux qui, au terme de nombreuses luttes, secouèrent le joug du colonialisme espagnol, portugais, français ou anglais ». Alejo Carpentier, « Cómo el negro se volvió criollo. La huella de África en todo un continente », *Op. cit*., p. 12.

La date généralement retenue pour l'apparition de la « poésie nègre » en Amérique latine est 1926 avec la publication de « Pueblo negro » du Portoricain Luis Palés Matos. Mais on peut faire remonter ses origines jusqu'à près de cinquante ans plus tôt, avec *Chants populaires de ma terre*[339] du Colombien Candelario Obeso, voire jusqu'à deux siècles plus tôt si on considère les « poèmes nègres » de Lope de Vega y Góngora et Sor Juana Inés de la Cruz comme le rappelle Alejo Carpentier[340] ou Carlos Fuentes qui montre comment Sor Juana Inés de la Cruz exploite le « parler nègre » dans la construction de sa poésie baroque[341]. Nicolas Guillén parle d'une tradition encore plus lointaine dans la littérature espagnole classique :

> […] la forma en que éste [Obeso] escribió sus «cantos» y cierto cubano sus «sones», ya había cristalizado en la literatura española con Góngora, y tanto más de una vez [en poetas] anteriores al autor de las «Soledades», como Gil Vicente y Lope de Rueda […] En México, Sor Juana Inés de la Cruz, años más tarde escribió también algunos poemas con la deformación prosodia de los negros africanos. La tradición viene desde muy lejos y los blasones no pueden ser más ilustres[342].

Seulement, il convient de préciser que la très longue tradition dans laquelle s'inscrit « la poésie nègre » d'Amérique latine est soumise à un processus de transculturation qui semble prendre une forme particulièrement remarquable avec Candelario Obeso. Tel est exactement le propos de María Florencia Valenzuela qui recourt au concept développé par Fernando Ortiz pour montrer que la « poésie nègre », notamment sous la plume de Nicolas Guillén, opère une sélection d'éléments de la tradition européenne ou nord-américaine pour se les réapproprier, les recontextualiser, les réinterpréter, les restructurer à partir d'une réalité qui est plus familière, plus fidèle en terme de représentativité[343] pour les partisans de ce qui sera un mouvement poétique en terres latino-américaines. Álvaro Yunque, comme Javier Ortiz Cassiani et Lázaro Valdelamar Sarabia qui ont en commun la volonté de faire la lumière sur l'originalité et la nouvelle orientation que Candelario Obeso donne au négrisme, insistent sur

[339]Candelario Obeso, *Cantos populares de mi tierra*, *Op. cit*., 1877.
[340]Alejo Carpentier, « Cómo el negro se volvió criollo. La huella de África en todo un continente », *Op. cit*.
[341]Carlos Fuentes, *La Gran novela latinoamericana*, *Op. cit*.
[342]« […] la forme dans laquelle [Candelario Obeso] a écrit ses « chants », et certains Cubains les « sons », avait déjà été cristallisée dans la littérature espagnole avec Góngora et, bien plus d'une fois, [par des poètes] antérieurs à l'auteur des « Solitudes », comme Gil Vicente et Lope de Rueda […] Au Mexique, Sor Juana Inés de la Cruz, des années plus tard, a également écrit quelques poèmes avec une déformation de la prosodie des Noirs. La tradition vient de très loin et les blasons ne peuvent pas être plus illustres ». Nicolas Guillén cité par Lázaro Valdelamar Sarabia et Javier Ortiz Cassiani, « La actividad intelectual de Candelario Obeso: entre el reconocimiento y la exotización », *Op. cit*., p. 24
[343]María Florencia Valenzuela, « Negrismo y transculturación en la obra de Nicolás Guillén », *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2615/ev.2615.pdf.

la prise de conscience de soi et la capacité à prendre soi-même son destin en main qui sont désormais perceptibles du point de vue du Noir dans la poésie du Colombien. Ils estiment qu'en général, exception faite de quelques auteurs comme Sor Juana Inés de la Cruz ou José Martí, le négrisme a souvent traité de la question du Noir avec plus ou moins de condescendance et/ou de paternalisme[344]. Ils reconnaissent que le texte de Candelario Obeso n'est d'ailleurs pas le seul à s'intéresser à la vie des bogas à cette époque. Au moment où il paraît, il existe déjà une « tradition nationale » explorant la culture et les paysages de l'univers des bogas[345].

> Obeso tiene en cuenta esa tradición, pero logra exponer una dimensión más profunda de aquellos lugares y sus gentes. Mientras que en la pluma de los otros escritores del siglo xix esos pobladores eran asimilados al paisaje agreste a la espera de la redención del yo letrado y civilizador, en la escritura de Obeso son valorados conforme a sus propios referentes culturales, son seres humanos con visiones propias de la vida y de sí mismos que no están todo el tiempo esperando la influencia redentora del hombre blanco[346].

[344]« "Dans [l'oeuvre de] Candelario Obeso, le langage de la prosodie déformée prédomine (comme avec les Noirs classiques de Lope y Góngora)". Sauf que Obeso déforme l'orthographe de la langue pour saisir l'oralité, qui est une forme différente de phonétique du langage, et non pour caractériser un personnage avec des traits exotiques ou comiques comme chez Lope y Góngora »/« "En Candelario Obeso predomina el lenguaje de prosodia deformada (como en los negros clásicos de Lope y Góngora)". Sólo que Obeso deforma la ortografía de la lengua para atrapar la oralidad, que es una forma diferente de fonética del lenguaje y no para caracterizar un personaje con rasgos exóticos o cómicos, como en Lope y en Góngora ». Yesenia María Escobar Espitia, *La génesis de la Literatura Afrocolombiana en la Poesía de Candelario Obeso y Jorge Artel*, Tesis presentada como requisito para optar al título de: Magister en Estudios Literarios, Directora : Doctorada Patricia Trujillo Montón ,Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Literarios, Bogotá, Colombia 2012, p. 70. Álvaro Yunque se montre très intransigeant à ce sujet : « En général, toute cette littérature prend le Noir pour un jouet littéraire et, dans une pièce de Lope Rueda, il remplace la canaille, le bouffon que toute la littérature de blanc, d'être qui se croit supérieur, méprisante et spirituelle. La poésie mexicaine est une exeption. Sor Juana Inés de la Cruz, dans un de ses chants, fait intervenir le Noir, qui parle déjà dans un espagnol déformé, de Noir « bozal », mais ne le dénigre pas. Au contraire, elle lui adresse son appel à l'amour »/« En general, toda esa literatura toma al negro como juguete literario y en alguna comedia de Lope de Rueda, sustituye al rufián y al gracioso que toda literatura de blanco, de ser que se supone superior, menospreciativa e ingeniosa. Excepción es la poesía mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz en uno de sus villancicos hace intervenir al negro, que habla ya en un español deformado, de negro "bozal", pero no lo denigra, sino que arroja sobre él la llamarada de su amor ». Álvaro Yunque, « Atisbos sobre la poesía negra », Conferencia pronunciada por Álvaro Yunque en la década de 1940 – Buenos Aires, [en ligne] http://www.alvaroyunque.com.ar/ensayos/alvaro-yunque-atisbos-sobre-poesia-negra.html. Alfred Melon va lui aussi dans le même sens : « jusqu'à la fin des années 20, nous ne connaissons guère que l'image que les écrivains créoles offrent des Noirs et le discours qu'ils leur prêtent. Une image aimable, superficielle et le plus souvent paternaliste ; un discours qui n'est que le reflet des tentatives faites pour ajuster la vision prêtée aux esclaves ou aux anciens esclaves à celle de leurs maîtres ». Alfred Melon, « La place du Noir à Cuba », *Notre Librairie* N°80, *Op. cit*., p. 20.

[345]Ils pensent par exemple à Manuel María Madiedo et Rufino Cuervo.

[346]« Candelario Obeso prend en compte cette tradition, mais réussit à exprimer dans une dimension plus profonde, ces lieux-là et leurs populations. Pendant que, sous la plume des autres écrivains du XIX[e] siècle, ces gens étaient assimilés à un paysage rustique, espérant la rédemption par un « moi » lettré et civilisé, dans les écrits de Candelario Obeso, ils sont valorisés conformément à leurs propres références culturelles, ce sont des êtres humains avec leur propre vision de la vie et d'eux-mêmes, qui ne passent pas leur temps à attendre l'influence rédemptrice de l'homme blanc ». Javier Ortiz Cassiani Lázaro Valdelamar Sarabia, « La actividad

Entre les critiques qui confondent la « poésie nègre » avec le négrisme présent en poésie depuis la poésie classique d'Espagne et ceux qui la situent entre la parution du poème de Luis Palés Matos et les années 1940, on peut retenir le point de vue de Mónica Mansour et Eleonora Melani qui soutiennent que la naissance de la « poésie nègre » en tant que mouvement littéraire n'est que l'aboutissement d'un certain nombre de contributions allant dans le même sens[347]. Pour ainsi dire, les prédécesseurs de Luis Palés Matos doivent être conçus comme des précurseurs de la « poésie nègre » et non comme des pratiquants de celle-ci, bien qu'ils soient négristes. Cette idée n'est pas loin de celle de René Depestre qui, retraçant l'aventure du négrisme par-delà l'histoire et la géographie, les genres et les disciplines, ne manque pas de souligner que ce serait une erreur, un amalgame esthétique, de rassembler

> en un mismo plano negrista (americano y universal) a Sor Juana Inés de la Cruz, Lope de Vega, José Hernández, José Martí, Longfellow, Whitman, Francisco Muñoz del Monte (un negrismo rabiosamente antinegro de Haití), Placido, Luis Gama, Cruz e Souza, Carrera Andrade, Lorca, Alfonso Carmin, Unamuno, Jorge Luis Borgés, Efrain Huerta, Salvador Rueda etc.[348].

L'expression du négrisme n'est pas la même pour tous les auteurs ou pour toutes les géographies. On peut dès lors comprendre que la « poésie nègre » ait inauguré une nouvelle tendance négriste. En outre, selon qu'on le prenne dans un sens global comme le fait Alejo Carpentier[349] ou dans un sens très circonscrit à l'image de Martha Luana Canfield, on pourra simplement définir la « poésie nègre » latino-américaine comme une poésie qui porte « une voix de nègre opprimé par des siècles d'esclavage ou de discrimination raciale – voix révolutionnaire avant tout »[350] ou bien, on insistera sur les caractéristiques esthétiques qui lui donnent « une couleur et une saveur » nègres. L'on peut également se reporter à Laurence E.

---

intelectual de Candelario Obeso: entre el reconocimiento y la exotización » in Candelario Obeso (prólogo), *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana: Cantos populares de mi tierra. Secundino el zapatero*, Tomo IX, Bogotá, Ministerio de Cultura, [2009] 2010, p. 24.

[347]Voir Mónica Mansour, *La poesía negrista*, México, Era, 1973, Eleonora Melani, « Candelario Obeso, testigo de la "africanidad" de finales del siglo XIX » [En ligne] URL: http://www.auroraboreal.net/literatura/ensayo/484-candelario-obeso

[348]« sur un même plan négriste (américain et universel) Sor Juana Inés de la Cruz, Lope de Vega, José Hernández, José Martí, Longfellow, Whitman, Francisco Muñoz del Monte (un négrisme rageusement anti-noir de Haïti), Placido, Luis Gama, Cruz e Souza, Carrera Andrade, Lorca, Alfonso Carmin, Unamuno, Jorge Luis Borgés, Efrain Huerta, Salvador Rueda etc. ». René Depestre, « Aventuras del negrismo en América Latina » in Leopoldo Zea, *América Latina en sus ideas*, Siglo XXI Editores, México D.F, [1986] 2006, pp. 345-360, p.359.

[349]Précisons tout de même qu'il est hostile à l'étiquetage « poésie nègre » ou même « de la négritude » qu'il juge réducteur, limitatif pour un être dont l'apport, loin d'être « racialisant », est transcendantal.

[350]« la que hiciera escuchar una voz de negro oprimido por siglos de esclavitud o de discriminación racial revolucionaria, ante todo ». Alejo Carpentier, « Cómo el negro se volvió criollo. La huella de África en todo un continente », *Op. cit*., p. 12.

Prescott pour distinguer la poésie de la négritude de la poésie nègre, la première renvoyant à une transposition littéraire de la culture et des valeurs du nègre qui en est le sujet central, et la seconde se référant au mouvement initié par Luis Palés Matos et perpétué par des poètes comme Ramón Guira ou Fernando Gallegos. Dans la démarche qui est la nôtre, nous sommes plus intéressé par le mouvement littéraire tel qu'il est conçu sous le nom de « poésie nègre » que par le négrisme dans son aspect général. Pour cette raison, c'est sous le signe du Diepalisme que nous aborderons la « poésie nègre » au sous-point suivant.

b- « Poésie nègre » et Diepalisme.

Le Diepalisme est le nom associé à la « poésie nègre » latino-américaine en tant que fruit de la rencontre entre Luis Palés Matos et José de Diego Padró dans les environs de 1921. La combinaison du patronyme de ces derniers donnera son nom au mouvement qui prendra naissance en 1926 comme indiqué précédemment. Alors que la poésie latino-américaine est dominée par les préceptes du Modernisme de Rubén Dario qui entend pratiquer l'anthropophagie littéraire, c'est-à-dire, se nourrir des cultures étrangères pour produire la sienne propre, Luis Palés Matos et José de Diego Padró prônent l'exploitation de la culture endogène dans une forme d'indigénisme où la culture noire serait le centre d'intérêt[351]. De cette entreprise surgira la nouveauté de la poésie nègre par rapport à la tradition du négrisme en Amérique latine.

La poésie nègre se distingue par l'univers poétique qu'elle présente, un univers dominé par l'oralité africaine. Martha Luana Canfield pense comme Mónica Mansour que la poésie nègre est le fruit d'une évolution qu'on peut retracer par générations. Mais elle ne l'inscrit pas dans la longue tradition du négrisme remontant à la poésie espagnole ou européenne. Elle situe plutôt ses origines dans ce que nous avons appelé les littératures africaines traditionnelles en Amérique latine c'est-à-dire l'univers de l'oralité qui colore la vie des esclaves dans le Nouveau Monde. « Les premières créations étaient, pas encore littéraires, les chants de travail, désespérés et térébrants, ainsi que les Negros Spirituals, chants d'espoir »[352]. Les propos d'Alain Lawo-Sukam vont dans le même sens. Il aborde le cas de la

[351]Pour José Antonio Portuondo, la « poésie nègre » est justement une version antillaise ou cubaine « de l'indigénisme ibéro-américain et du populisme mondial ». José Antonio Portuondo cité par René Depestre, « Aventuras del negrismo en América Latina », *Op. cit*., p. 356.

[352]« Las primeras creaciones fueron, todavía no literarias sino más folclóricas, los cantos de trabajo, desesperados y desgarradores y los Negros Spirituals, cantos de la esperanza ». Martha Luana Canfield, « La poesía negra en Iberoamérica », *Universitas Humanística*, N° 5-6, 1873, pp. 495-524, pp. 496-497. Elle revient brièvement sur les Negros Spirituals qui sont des chants que les esclaves chantaient dans les plantations durant leur labeur et qu'ils reprenaient durant leurs réunions au sein des confréries. Ils devenaient leurs chants d'espoir marqué dans la foi en Dieu qui pouvait les délivrer de leurs peines. Les chants de travail peuvent donc être assimilés aux panalivios, ces chants de lamentation que nous évoquions déjà, sombres, dominés par la tristesse,

poésie afro-colombienne telle qu'elle se présente chez Candelario Obeso et ses compères en faisant remarquer que

> el verso afrocolombiano no es reciente sino que remonta a la época de la esclavitud. Los negros esclavos se valieron de la poesía y cantos orales para salvaguardar la memoria histórica, la cultura africana, aliviar las penas cotidianas y retar el yugo de la opresión[353].

L'on verra que, conformément à cette idée, la poésie nègre va emprunter ses caractéristiques à l'univers folklorique du Noir et que Candelario Obeso, qui s'appuie sur le climat populaire, les traditions, les sentiments et l'esprit des Bogas du río Magdalena pour composer les poèmes de *Chants populaires de ma terre*, mérite franchement d'être cité comme pionnier de la poésie nègre[354]. Laurence E. Prescott le note admirablement, Candelario Obeso tire profit non seulement des thèmes propres à la vie des Noirs de sa région mais aussi de leur univers oral[355]. Les mots, les expressions, les rythmes, la musique interne de sa poésie

et les Negros Spirituals, chants faits d'espoir.

[353]« le vers afro-colombien n'est pas récent, il remonte plutôt à l'époque de l'esclavage. Les esclaves noirs se sont débrouillés, par la poésie et le chant de la tradition orale, à sauvegarder la mémoire historique, la culture africaine, soulager les peines quotidiennes et défier le joug de l'oppression ». Alain Lawo-Sukam, « (A)cercamiento al concepto de la negritud en la literatura afro-colombiana », *Cincinnati Romance Review,* N°30, Winter 2011, pp. 39-52, p. 40.

[354]María Consuelo Hayden Gallo retrace l'émergence de la poésie populaire au Chilie et nous aide à comprendre la montée de ce phénomène en Amérique latine aux XIX^{e} et XX^{e} siècles. Il s'agit d'une période où de nombreux campagnards migrent vers les grandes villes en quête de nouvelles possibilités de vie. Les poètes, ou chanteurs populaires – la différence ne se fait pas vraiment, les poètes accompagnant très souvent leurs déclamations par quelques instruments musicaux à leur portée – vont tirer profit de leur talent sur des places populaires. Cela correspond exactement au cas de Candelario Obeso qui quitte son Mompex natal, dans la région du Rio de Magdalena, pour tenter l'aventure citadine. Revenant à l'article de María Consuelo Hayden Gallo, il relève que le succès de ces poètes populaires conduit à l'enregistrement de certaines prestations et même à la publication de textes comme il sera le cas dans la Lyre poétique dont l'objet sera de promouvoir la poésie populaire. En complément à l'analyse de Martha Luana Canfield ou Alain Lawo-Sukam, nous pouvons comprendre le passage de la poésie traditionnelle à sa version moderne. Voir María Consuelo Hayden Gallo « Gran contrapunto. Crítica social y patriotismo en la poesía popular chilena (1880-1920) », *Revista Chilena de Literatura* N°78, 2011, [En ligne] http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11113/11436pdf.

[355]Laurence E. Prescott, *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1985.

conduisent Yesenia María Escobar Espitia à parler de manifeste d'oraliture avant la lettre[356]. Nous pouvons en avoir une idée à partir de l'extrait suivant :

> […]
>
> Con acte s'abranda er gierro,
> se roma la mapaná;...
> cojtante y ficmej la penaj;
> no hay má, no hay má!...
>
> Qué ejcura que ejtá la noche;
> la noche qué ejcura ejtá;
> asina ejcura ej l'ausencia...
> Bogá! bogá![357]

L'originalité de sa poésie se trouve dans l'usage d'une langue vernaculaire qui n'est pas un simple « parler nègre » mais « la fidèle reproduction du parler des afro-colombiens vivants à Mompox »[358], non pas une simple torsion d'un espagnol non assimilé, mais un créole fait de résidus de langues africaines et de régionalismes, dans ce que Nicolás Guillén appellera « le véritable parler noir ». Entre romantisme et constumbrisme, Candelario Obeso ouvre la voie à une poésie recréant la musique, le rythme, la sensualité et l'esprit du Noir.

A sa suite donc, le Diepalisme se focalise sur l'oralité des populations afrodescendantes. Il met en lumière l'univers culturel du Noir qui semble encore méconnu et méprisé. Il tire parti de l'usage ludique du langage poétique, témoignant un intérêt

[356]Elle prend le soin de rappeler que, pour son travail, « le concept d'oraliture fait référence à la littérature orale (mythes, légendes, decimas, louanges, etc.) transmises de génération en génération par les Africains à leurs descendants créoles et de ceux-ci à leurs petits-fils. Ce néologisme, bien qu'il fût créé pour transcrire la tradition orale africaine – propre aux peuples agasimbos – dans l'écriture occidentale, a également été employé en Colombie par les anthropologues et sociologues pour désigner l'ethno-littérature qui comprend les productions particulières des différents groupes ethniques »/« el concepto de oralitura hace referencia a la literatura oral (mitos, leyendas, décimas, alabaos, etc.) transmitidas de generación en generación por los africanos a sus descendientes criollos y de ellos a sus hijos y nietos. Este neologismo, aunque fue creado para equiparar la tradición oral africana, propia de los pueblos agysimbos, a la escritura occidental, ha sido también empleada en Colombia por antropólogos y sociólogos para nombrar la etno-literatura, la cual abarca las producciones propias de los distintos grupos étnicos. Dado que en las comunidades afrocolombianas, especialmente las ribereñas, es común encontrar pueblos enteros caracterizados por una copiosa riqueza literaria basada en la oralidad, se ha apropiado este término para estudiar y abordar dichas expresiones literarias ». Yesenia María Escobar Espitia, *La génesis de la Literatura Afrocolombiana en la Poesía de Candelario Obeso y Jorge Artel*, *Op. cit*., , p. 66.

[357]Candelario Obeso, « Canción del Boga ausente », *Cantos populares de mi tierra, Op. cit.*

[358]« la fiel reproducción del habla de los afrocolombianos que vivían en Mompox ». Eleonora Melani, Jorge E. Porras distingue trois différents parlers dans les poèmes de Candelario Obeso : le caribéen, le rural et le dialecte de Noirs. Il consigne alors que Candelario Obeso, qui écrit intégralement en langue vernaculaire, utilise une variété de parlers populaires, « pas seulement le [parler] caribéen de la Colombie et les variétés [de langues] rurales, mais, principalement, d'un type d'espagnol vernaculaire, comprenant les traits phonétiques, morphosyntaxiques et lexico-sémantiques d'une probable filiation africaine »/« not just of Colombian Caribbean and rural varieties, but mainly of a type of vernacular Spanish, including phonetic, morpho-syntactic, and lexico-semantic traits of probable African affiliation ». Jorge E. Porras, « "Black Spanish" Speech as Ethnic Identity in Afro-Colombian Poetry: The Case of Candelario Obeso », *The Journal of Pan African Studies*, Vol.4, N°5, September 2011, pp. 262-286, p. 270.

> más por el valor eufónico de la palabra que por su significado, cuidando expresar la palabra agradable, armónica y melodiosa. En fin, el diepalismo insiste en manifestar la candencia. Es decir, la palabra poética sujetada a un ritmo particular[359].

Le poème « Danza negra » de Luis Palés Matos illustre plus ou moins bien les principales caractéristiques de la poésie nègre.

> Calabó y bambú.
> Bambú y calabó.
> El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
> La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.
> Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
> Es la danza negra de Fernando Poo.
> El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú.
> El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró.
> Calabó y bambú.
> Bambú y calabó.
> Rompen los junjunes en furiosa u.
> Los gongos trepidan con profunda o.
> Es la raza negra que ondulando va
> en el ritmo gordo del mariyandá.
> Llegan los botucos a la fiesta ya.
> Danza que te danza la negra se da.
> Calabó y bambú./Bambú y calabó.
> El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.
> La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.
> Pasan tierras rojas, islas de betún:
> Haití, Martinica, Congo, Camerún;
> las papiamentosas antillas del ron
> y las patualesas islas del volcán,
> que en el grave son
> del canto se dan.
> Calabó y bambú.
> Bambú y calabó.
> Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
> Es la danza negra de Fernando Poo.
> El alma africana que vibrando está

[359]« plus pour la valeur euphonique du mot que pour son sens, prenant soin d'employer le joli mot, harmonieux et mélodieux. Le Diepalisme insiste enfin sur la cadence. C'est-à-dire, la parole poétique fixe un rythme particulier ». Lilibeth Zambrano, « Luis Palés Matos y Nicolás Guillén: la poética del negrismo », *Voz y Escritura* N° 12, 2002, pp. 169-187, p. 170.

en el ritmo gordo del mariyandá.
Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
[…][360].

L'on remarque comme le fait Lilibeth Zambrano que Luis Palés Matos travaille plus à recréer une ambiance significative qu'à exploiter la valeur sémantique des mots. L'univers auquel il se réfère, son paysage et son esprit sont suggérés par « harmonie imitative » et « le poème devient une expérience auditive où prévaut la parole ludique »[361]. A partir de sa structure rythmique, le poème n'est plus une simple évocation mais une célébration, une fête. D'après Eleonora Melani ou encore Álvaro Yunque, ce caractère festif marque la différence entre le Diepalisme et la poésie de Candelario Obeso. Alors que les poèmes du Colombien sont intimistes, dépourvus d'ornementations superficielles et généralement tristes, du genre du panalivio,

> El portorriqueño Palés Matos, aporta a la poesía negra color, movimiento, aroma, estruendo. Su poesía se ve y deslumbra, se siente agitarse en nosotros mismos, se huele y sofoca, se percibe removiéndonos ancestrales anhelos selváticos[362].

Nicolás Guillén, qui est généralement considéré dans une posture ambivalente entre le Diepalisme et le dépassement du genre, prolongera la fête de la poésie nègre en s'appuyant sur le son. Ses publications, *Motifs de son* et *Sóngoro Consongo*[363], dénotent clairement la proximité entre la poésie du natif de Camaguey et cette précitée musique afro-cubaine aussi bien au niveau structural que rythmique. Cela ne fait aucun doute pour Lilibeth Zambrano, « Nicolás Guillén sostiene su discurso poético en la estructura del son. […] la poesía se adhiere al ritmo del son, legitima la creación popular »[364]. Elle fait remarquer que le poète

[360]« Calabo et bambou/Bambou et calabo/Le Grand Cocoroco dit : tou-tou-tou./La Grande Cocoroca dit : to-to-to/C'est le soleil en fer qui brûle à Toumbouctou/C'est la danse noire de Fernando Poo./Le porc dans la fange grogne : prou-prou-prou/Le crapeau dans la mare rêve : cro-cro-cro/Calabo et bambou/Bambo et calabo/Ils brisent les jujus dans un furieux ou./Les gongos trépignent avec des profonds o./C'est la race noire qui ondulant s'en va/sur le gros rythme du mariyanda./Les batouques arrivent pour la fête déjà/Danse que te danse la négresse se donna/Calabo et bambou/Bambou et calabo/Le Grand Cocoroco dit : tou-tou-tou./La Grande Cocoroca dit : to-to-to/Passent des terres rouges, îles de betun/Haïti, Martinique, Congo, Cameroun/[…] ». Luis Palés Matos, « Danza negra », *Tuntún de pasa y grifería*, San Juan, Editorial Universidad de Puerto Rico, [1937] 2000.

[361]« el poema se convierte en una experiencia auditiva en la que prevalece la palabra lúdica ». Lilibeth Zambrano, "Luis Palés Matos y Nicolás Guillén : la poética del negrismo", Voz y Escritura N° 12, pp. 169-187, 2002. p. 172.

[362]« le Portoricain Palés Matos apporte à la poésie couleur, mouvement, arôme, œstrogène. Sa poésie se voit et séduit, on la sent s'agiter en nous-mêmes, on la sent et on suffoque, on sent se remuer en nous les désirs agrestes de nos ancêtres ». Álvaro Yunque, « Atisbos sobre poesia negra », *Op. cit*.

[363]Nicolás Guillén, *Sóngoro Consongo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [1931] 2001.

[364]« Nicolas Guillén soutient son discours poétique par la structure du son. […] la poésie adhère au rythme du son, légitime la création populaire ». Lilibeth Zambrano, « Luis Palés Matos y Nicolás Guillén : la poética del negrismo », *Op. cit*., p. 184.

Cubain recourt généralement à deux types de versifications incorporant deux voix. Dans la première, le poème est soumis à une métrique construite sur l'alternance de couplets et de refrains, du genre du Rondeau. Il s'agit par exemple du style utilisé dans le poème ci-dessous, intitulé « Velorio de Papá Montero ».

> […]
> ¡Ahora si que te rompieron,
> Papá Montero!
> En el solar te esperaban,
> pero te trajeron muerto;
> fue bronca de jaladera,
> pero te trajeron muerto;
> dicen que él era tu ecobio,
> pero te trajeron muerto;
> el hierro no apareció,
> pero te trajeron muerto.
> Ya se acabó Baldomero:
> ¡zumba, canalla y rumbero![365]

La seconde métrique est caractérisée par la reprise d'une phrase comme c'est souvent le cas pour la ritournelle. « Sensemayá – chant pour tuer une couleuvre » en reflète parfaitement la structure.

> ¡Mayombe-bombe-mayombé!
> ¡Mayombe-bombe-mayombé!
> ¡Mayombe-bombe-mayombé!
> La culebra tiene los ojos de vidrio;
> la culebra viene y se enreda en un palo;
> con sus ojos de vidrio, en un palo; con sus ojos do vidrio.
> La culebra camina sin patas;
> la culebra se esconde en la yerba;
> caminando se esconde en la yerba,
> caminando sin patas.
> ¡Mayombe-bombe-mayombe!
> ¡Mayombe-bombe-mayombé!
> ¡Mayombe-bombe-mayombé!
> Tú le das con el hacha, y se muere:

[365]« […]/Maintenant ils t'ont vraiment démoli/Papa Montero!/Ils t'attendaient sur le terrain,/mais ils t'ont amené mort ;/c'était un complot,/ils disent que lui, c'était ton poto/mais ils t'ont amené mort/il n'y a pas eu de fer/mais ils t'ont amené mort/Baldomero n'est plus:/zumba, canaille et rumbero ! ». Nicolás Guillén, « Velorio de Papá Montero »*, Sóngoro Consongo*, *Op. cit*.

¡dale ya!
¡No le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va!
Sensemayá, la culebra,
sensemayá,
Sensemayá, con sus ojos,
sensemaya.
Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.
Sensemayá, con su boca,
Sensemayá[366].

Nous sommes en présence d'un poème polyphonique et hautement sonore. Il met en scène un locuteur s'adressant à son auditeur pour lui apprendre à reconnaître une couleuvre et comment la tuer. La technique de la répétition donne son caractère musical au poème, non seulement par la mélodieuse itération des mots, des phrases et sons, mais aussi par l'écho qui signale la présence d'une deuxième voix ainsi que l'indique Lilibeth Zambrano. Attardons-nous un peu plus sur ce poème intéressant à plusieurs égards. Son intitulé déjà interpelle nécessairement le lecteur. « Sensemayá – chanson pour tuer une couleuvre ». Lorsqu'on le lit, on ne peut s'empêcher de penser aux sociétés africaines traditionnelles où tout semblait lier le religieux et le profane, chaque action, même les plus banales, obéissant presque toujours à un rituel s'accompagnant de chants et, souvent, de danses[367]. De ce fait, il est assez courant d'entendre parler de chants pour la chasse, chants pour faire pleuvoir, chants pour la récolte etc. Cela rend logique un chant pour tuer une couleuvre. Roberto Kolb et Susana González Aktories proposent une habile étude du poème de Nicolás Guillén qui nous révèle une donnée très intéressante : le poème se réfère effectivement à un rite d'origine africaine réactualisé à Cuba pour célébrer la Fêtes des rois. « Sensemayá » est un idéophone cubain formé à partir de la combinaison du mot congo « sensa », qui signifie providence, et de Yemanyá renvoyant à Yemanja ou Iémanja – déesse des eaux dans le candomblé, « Reine mère de la terre »[368].

[366]« ¡Mayombe-bombe-mayombé!/¡Mayombe-bombe-mayombé!/¡Mayombe-bombe-mayombé!/La couleuvre a les yeux en vitre ;/la couleuvre vient et s'enroule à un bois/avec ses yeux en vitre, à un bois ;/avec ses yeux vitre./La couleuvre marche sans pattes ;/la couleuvre se cache dans l'herbe ;/marchant sans pattes elle se cache dans l'herbe/marchant sans pattes./¡Mayombe-bombe-mayombé!/¡Mayombe-bombe-mayombé!/¡Mayombe-bombe-mayombé!/Tu la frappes avec la hache, et elle meurt:/vas-y déjà !/pas avec le pied, elle te mort,/pas avec le pied, elle s'en va !/Sensemayá, la couleuvre,/sensemayá,/Sensemayá, avec ses yeux,/sensemaya./Sensemayá, avec sa langue,/sensemayá./Sensemayá, avec sa bouche,/sensemayá ». Nicolás Guillén, *West Indies Ltd.*, en *Obra poética 1920-1972*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.

[367]Une réalité qui semble incontestable chez les Bantous. Voir André Raponda Walker et Roger Sillans, *Rites et croyances des peuples de Gabon*, Paris, 1962 ; Jahnheinz Jahn, *Muntu: An outline of Neo-african culture*, Londres, 1961 ; Placide Tempels, *La philosophie bantoue*, Paris, 1949.

[368]Helga Zambrano, « Reimagining the Poetic and Musical Translation of "Sensemayá" », *Op. cit*.

Nicolás Guillén déclare avoir écrit son poème à partir d'un souvenir d'enfance qui aurait, éventuellement, été déclenché par la simultanéité de deux phénomènes : la lecture de l'œuvre de Fernando Ortiz[369] et l'ambiance populaire d'un 6 janvier, jour où se célèbre « la chanson pour tuer la couleuvre » :

> Sin quererlo, sin habérmelo propuesto nunca, recuerdo el día que la compuse: 6 de enero de 1932, Día de Reyes. Yo estaba enfermo, en cama y vivía en un hotel habanero de la calle de San Rafael. El ocio forzado dio tal vez alas a mi pensamiento, que voló hacia mi infancia. Desde niño, en mi Camagüey natal, resonaba en mí una canción de negros, una canción popular, hecha también para matar una culebra: 'Sámbala, culembe ; sámbala, culembe; sámbala, culembe…' ¿Cómo, por qué me venía esto a la memoria entonces? Acaso porque había estado leyendo páginas de Don Fernando Ortiz, sobre los negros brujos; tal vez por el prestigio del día, la evocación de lo que fue bajo la colonia, en Cuba, el Día de Reyes. El día esperado, el único, el grande, el magnífico día en que los esclavos negros recibían de sus amos blancos permiso para que cada cual se sintiera en su país y danzara y cantara en el seno de su familia y de su tribu y adorara a sus dioses y volviera a ser vasallo de su rey…[370].

Le lien entre ces trois éléments, rite traditionnel, lecture de Fernando Ortiz et Fête des Rois, donne son sens à la symbolique du texte et à son épistémologie. Le rite traditionnel de « la chanson pour tuer la couleuvre » est pratiqué dans la religion conga que nous avons présentée plus haut : le Palo Monte qui, rappelons-le, est également appelé Palo Mayombe. La présence, dans le poème, des deux termes – quasiment de manière superposée, l'un au-dessus de l'autre – nous donne une piste d'orientation dans cette direction. Mais c'est, entre autres,

[369]Profitons-en pour signaler le rôle des travaux comme ceux de Charles Stuart Cochrane, Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Nina S. de Friedmann qui ont fourni de la matière aux écrivains de cette période pour revaloriser leur héritage africain. nous l'avons noté dans le cadre des religions où ils ont suscité le désir de réafricanisation, il convient de dire que cela a également servi dans le domaine littéraire où les écrivains pouvaient désormais avoir des armes pour aller contre le racisme scientifique des thèses répandues par l'anthropologie ou l'ethnologie d'alors. Voir Javier Ortiz Cassiani Lázaro Valdelamar Sarabia, « La actividad intelectual de Candelario Obeso: entre el reconocimiento y la exotización » in Candelario Obeso (prólogo), *Cantos populares de mi tierra. Secundino el zapatero*, Tomo IX, Bogotá, Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, [2009] 2010.

[370]« Sans le vouloir, sans l'avoir jamais envisagé, je me souviens du jour où je l'ai composé : 6 janvier 1932, Fête des Rois. J'étais malade, alité et je vivais dans un hôtel havanais de la rue San Rafael. L'oisiveté forcée donna peut-être des ailles à mes pensées, qui volèrent vers mon enfance. Depuis mon jeune âge, dans mon Camagüey natal, il résonna en moi une chanson de Noirs, une chanson populaire, également faite pour tuer une couleuvre : " Sámbala, culembe ; sámbala, culembe ; sámbala, culembe…". Comment ça ? Pourquoi cette chanson me venait-elle alors à l'esprit ? Peut-être parce que j'étais en train de lire des pages de Don Fernando Ortiz sur les sorciers noirs ; peut-être pour le caractère prestigieux du jour, l'évocation de ce que fut à Cuba, sous le joug colonial, la Fête des Rois. Le jour rêvé, l'unique, le grand, le magnifique jour où les esclaves noirs recevaient de leurs maîtres blancs la permission, pour chacun, de se sentir chez soi, de danser, de chanter au sein de sa famille et de sa tribu, il adorerait ses divinités et redeviendrait le valet de son roi… ». Roberto Kolb et Susana González Aktories, « Sensemayá, entre rito, palabra y sonido: transposición intersemiótica y ecfrasis como condiciones de una mitopoiesis literaria y musical », in Susana González Aktories, Irene Artigas Albarelli (editoras), Entre artes, entre actos : ecfrasis e intermedialidad, México, D.F., Bonilla Artigas Editores, 2011, pp. 280-301, p. 281 (note de bas de page).

de Roberto Kolb et Susana González Aktories que nous viendra la certitude[371]. Le rite africain étant à l'origine du poème et constituant un réseau de significations[372], le poème de Nicolás Guillén peut se considérer comme « un panégyrique en l'honneur de Yemanja »[373], la manifestation allégorique de l'impérieux désir de se libérer de l'impérialisme oppressant[374], l'expression d'un ensemble de valeurs sociologiques, historiques et ethnographiques propres à réveiller la conscience sociale des Cubains[375]. Il est très intéressant pour nous, de voir comment le poète cubain se sert de son héritage culturel pour composer un poème dont la structure épouse parfaitement la symbolique du fait évoqué[376], confirmant une fois de plus l'idée de Lilibeth Zambrano[377]. Se réclamant d'une identité plurielle, Nicolás Guillén exprime le monde africain dans lequel il vit – concrètement ou symboliquement – comme l'ont fait Candelario Obeso et Luis Palès Matos.

Conformément à ce que nous venons de voir, le rapport entre la poésie nègre et le folklore africain est souvent fait. Les chants et la poésie populaires sont posés pour source d'inspiration des poètes de ce courant. Nous jugeons utile de signaler une source qui n'est presque jamais mentionnée quand la poésie nègre est abordée : le conte traditionnel africain. Conservée par la mémoire populaire des descendants d'Africains, le conte traditionnel semble offrir plusieurs de ces caractéristiques à la poésie nègre. Prenons ici l'exemple d'un conte recueilli par Baudilio Revelo Hurtado auprès d'un conteur colombien de la côte caraïbe :

> […] Bueno, hermanito dijo Irene. El hermano abrió y se fue a traer la papita, las cosas de la comida a su hermana. Había un gigante en esa selva, enamorao de la muchacha; se puso a oír el canto, cuando llegó, dijo:
>
> ¡Irene, Irene, Irene, abrime la puerta Irene que soy tu querido hermano; ay que recún, cun, cun Irene, ay que recún, cun, cun Irene! Pero la voz de ese muchacho es bonita y yo hablo ronco, dijo el gigante; ella de pronto no va a creer;

[371]Victor Lamptey, par exemple, signale l'existence de ce rite non seulement dans la religion congo de Cuba mais également dans le vodou haïtien. Voir Victor Lamptey, *Cognitive creativity and ontological dynamism in negrista poetry : a case study*, Unimax Macmillan, 2004.
[372]Cf. Roberto Kolb et Susana González Aktories, « Sensemayá, entre rito, palabra y sonido: transposición intersemiótica y ecfrasis como condiciones de una mitopoiesis literaria y musical », *Op. cit*.
[373]Josaphat B. Kubayanda *The Poet's Africa : Africanness in the Poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire*, Connecticut, Greenwood Press, Kubayanda, Josaphat. 1990.
[374]Voir Keith Ellis, *Cuba's Nicolas Guillén: Poetry and Ideology*, Toronto, University of Toronto Press, Ellis, 1983.
[375]Helga Zambrano, « Reimagining the Poetic and Musical Translation of "Sensemayá" », *Op. cit*.
[376]Remarquons par exemple, en nous référant Josaphat B. Kubayanda, que « la chanson pour tuer une couleuvre » reproduit une cosmovision africaine. Le serpent symbolise, entre autres, la réalité cyclique. Parce qu'il se renouvelle par cycle temporels, passant d'une peau à une autre mais restant toujours présent, il est l'image de la terre qui obéit aux cycles des saisons. Cet aspect cyclique apparaît dans la structure du poème fait de nombreuses itérations, et il renvoie à la réalité de la célébration de cette chanson sous la colonie où elle marque un jour de liberté pour « le valet » avant de se remettre au service de « son roi ».
[377]Cf. note 349.

> cuando él se fue, le cantó: ¡Irene, Irene, Irene, abrime la puerta Irene que soy tu querido hermano; ay que recún, cun, cun Irene, ay que recún, cun, cun Irene![378]

Nous y retrouvons la structure strophe/refrain, l'itération, l'idéophone, des éléments qui donnent sa particularité à la poésie nègre. L'oralité africaine est donc présente dans la poésie nègre non seulement par le biais de la musique et la poésie traditionnelles, mais aussi par l'intermédiaire d'autres ressources traditionnelles à l'instar du conte.

Candelario Obeso, Luis Palès Matos et Nicolás Guillén peuvent être considérés comme les références de l'évolution de la poésie nègre. Le premier a ouvert la poésie aux ressources populaires du monde noir, le second y a ajouté les effets folkloriques et le troisième une récupération de ces ressources dans un métissage non exclusif contrairement au Diepalisme qui penchait vers le rejet de l'apport européen. Entre ces trois poètes, nombreux sont ceux qui ont réagi à l'oppression et à la marginalisation du Noir en Amérique latine en s'attelant à reproduire une ambiance latino-américaine marquée par l'héritage africain. « Ils ont tenté de porter à l'écrit l'oralité du Noir, ont représenté le tam-tam, le tambour et décrit ses coutumes… »[379]. Ils ont contribué à transmettre la sensibilité et la force de résistance du Noir, l'esprit africain en Amérique latine. Cet esprit a-t-il exclusivement été transmis aux Afrodescendants ou uniquement par des Afrodescendants ? Il apparaît clairement que non. C'est d'ailleurs, ainsi que nous le soulignions déjà plus haut, une des raisons qui justifient la distance d'Alejo Carpentier par rapport au terme « poésie nègre ». Il dit à propos :

> se ha hablado mucho de "poesía negra", en estas últimas décadas, designándose así una poesía retumbante, percusiva, onomatopéyica, que, para mayor confusión de nociones, era producida a menudo por poetas perfectamente "blancos", como el cubano Emilio Ballagas o el venezolano Manuel Felipe Rugeles[380].

---

[378]« […]Bien, petit frère, a dit Irene. Le frère a ouvert la porte et il est allé porter la pomme de terre, des trucs à manger, à sa sœur. Il y avait un géant dans cette jungle, amoureux de la jeune fille ; il s'est mis à écouter le chant, quand il est arrivé il a dit :

Irene, Irene, Irene, ouvre-moi la porte, c'est moi ton frère chéri. Ah quel recoun, coun, coun Irene !

mais la voix de ce jeune garçon est jolie et moi j'ai une voix rauque, a dit le géant. Il n'y croira pas un seul instant. Après s'être raclé la gorge il a chanté :

Irene, Irene, Irene, ouvre-moi la porte, c'est moi ton frère chéri. Ah quel recoun,coun,

coun Irene ! ». Juanita Angulo, "El gigante enamorado" in Baudilio Revelo Hurtado, *Biblioteca de literatura afrocolombiana Tomo VIII : Cuentos para dormir a Isabella*, Bogotá, Ministerio de cultura, 2010, pp. 39-42, 39-40.

[379]« trataron de llevar a la escritura la oralidad del negro, representaron el tam tam del tambor y describieron sus costumbres… ». Alejo Carpentier, « Cómo el negro se volvió criollo. La huella de África en todo un continente », *Op. cit*., p. 12.

Lorsque Martha Luana Canfield parle du travail esthétique que le Noir réalise quand il transfère à l'écrit sa poésie orale en précisant que cela ne le concerne pas uniquement : « le Blanc, faisant corps avec le sentiment el le parler nègres, recrée des formes et des thèmes qui jadis lui étaient étrangers. Dès lors, maintenant oui, la poésie nègre »[381]. Nous pouvons donc emprunter ses propos à Antonio Preciado pour déclarer avec lui qu'

> il est inconcevable de penser que cette littérature est uniquement celle des Noirs. Le traitement d'un univers thématique qui découle d'une réalité dont nous, entre autres, faisons partie, et qui est enrichi par le jeu continu et infini de relations de toutes sortes avec des êtres humains qui, bien que n'étant pas noirs, sentent, rêvent, souffrent, luttent, vivent la même réalité et la même vie de groupe, ne permet pas de prétendre à une exclusivité qui serait absurde[382].

De ce point de vue, on comprend que l'esprit africain diffusé par la poésie nègre peut se manifester chez n'importe quel poète latino-américain et cultiver dans son imaginaire une certaine orientation pour la phratrie transatlantique. Il ne serait d'ailleurs pas déplacé d'imaginer que la réalité de la poésie nègre ait pu déborder du chant de la poésie pour investir celui du roman. Les deux genres n'ont-ils pas un rapport aigu en Amérique latine ?

c- Le roman

L'esprit africain en Amérique latine, transféré des littératures traditionnelles, de l'oralité à la poésie nègre, n'a certainement pas épargné le roman. On se sent en droit de le penser quand on sait l'importance de la poésie sur ce continent, et encore plus quand on peut se référer à Carlos Fuentes pour affirmer que

> la novela moderna de la América española es inseparable de un trabajo poético ininterrumpido, por lo menos, desde el siglo XVI. [En efecto,] hoy podríamos afirmar que detrás de cada novelista hispanoamericano hay muchos poetas hispanoamericanos de ayer y de hoy[383].

[380]« On parle beaucoup de poésie nègre en ces dernières décennies, la désignant ainsi une poésie sonore, percussive, onomatopéique, qui, par la plus grande des confusions conceptuelles, fut souvent produite par des poètes parfaitement « blancs » à l'instar du Cubain Emilio Ballagas ou le Vénézuélien Manuel Felipe Rugeles ». *Idem*.

[381]« el blanco, consustanciando con el sentimiento y el habla negros, recrea formas y temas que antes le eran ajenos. Desde entonces, ahora sí, la poesía negra ». *Idem*.

[382]Antonio Preciado, « Les racines africaines d'Antonio Preciado, poète equatorien", Propos recueillis par Esther de Crespo in *Notre Librairie* N°80, Op. cit., pp. 96-98, pp. 96-97.

[383]« le roman moderne de l'Amérique espagnole est inséparable d'un travail poétique ininterrompu, du moins, depuis le XV[e] siècle. [En effet,] nous pouvons affirmer aujourd'hui que derrière chaque écrivain hispano-américain il y a de nombreux poètes hispano-américains d'hier et d'aujourd'hui ». Carlos Fuentes, *La Gran novela*, *Op. cit*., pp. 225-226.

L'Automne du patriarche que Gabriel García Márquez qualifie de long poème et qui est raproché de l'œuvre poétique de José Marti illustre bien les propos de Carlos Fuentes[384]. Il y a également l'exemple d'Adhalberto Ortiz dont l'œuvre poétique est en lien étroit avec son œuvre narrative. Nous n'allons pas particulièrement exploiter cette relation. Nous allons plutôt nous contenter de voir comment l'Afrique est exprimée dans le roman latino-américain, comment ce dernier présente un visage dans lequel le romancier africain peut lire des traits fraternels. Parce que cela constituera l'objet principal de la parte suivante de notre étude, ce point ne sera qu'un bref aperçu de ce qui a pu être des prémisses d'une phratrie annoncée.

L'expression de l'Afrique dans la littérature latino-américaine passe par la mise en œuvre d'un univers avec des références africaines ou qui en ont l'aspect, quelque chose de l'ordre de la production d'un « effet africain ». Les ressources permettant de créer l'effet africain en question sont assurément assez nombreux – l'exemple des transcriptions des sons de tambours ou d'onomatopées spécifiques chez les partisans de la poésie nègre. Il peut également suffire d'un mot pour recréer l'esprit africain tout comme la musique ou la religion peuvent servir ce dessein.

* Des langues africaines comme référents symboliques

Les langues africaines font partie de la culture latino-américaine, elles sont à l'origine de son identité linguistique selon les nombreuses études qui ont montré que la différence entre les langues ibéro-américaines et les langues ibériques est considérablement dû à l'influence des langues africaines sur le parler latino-américain. Parce que la langue est le matériau fondamental pour la production littéraire comme le dit si bien Jorge Luis Borges, les écrivains qui côtoient ces langues-là sont appelés à les exploiter d'une manière ou d'une autre. Gabriel García Márquez en constitue un exemple.

Gabriel García Márquez a grandi dans la côte Caraïbe de la Colombie où la diversité d'apports historiques a produit une espèce d'amalgame de langues[385]. « De cet amalgame, l'ingrédient le plus déterminant, pour ne pas dire piquant, est l'africain – qui a donné une saveur très spéciale à plusieurs aspects de la côte atlantique de la Colombie »[386]. Il est donc

[384]Voir Gabriel García Márquez, *El Olor de la guayaba*, *Op. cit*.
[385]Il a passé son enfance à Aracataca qui se situe dans la zone du Rio de Magdalena comme le Mompex natal de Candelario Obeso.
[386]« De esta amalgama, el ingrediente más definidor, por no decir picante, es el africano, que le ha dado un sabor muy especial a muchos aspectos de la costa atlántica de Colombia ». William W. Megenney, « Gabriel García Márquez y el caribe afronegroide », *Thesaurus* N° 1, 2 y 3, Tomo. XLI, 1986, pp. 211-224, p. 212.

très logique de retrouver des traces des langues africaines dans l'œuvre du romancier colombien. La plus retentissante apparaît dans le jeu subtil avec le nom de sa célèbre ville caractéristique : Macondo. Tout lecteur de Gabriel García Márquez sait quelle importance ce nom tient dans l'œuvre du romancier colombien. Plusieurs critiques se sont intéressés à ce nom pour essayer d'en déceler le sens. Germán de Granda en fait partie. Alors que beaucoup soutiennent que le mot est une invention de l'auteur et y voient la manifestation de son génie créatif, Germán de Granda multiplie les recherches en diversifiant les perspectives. Après des années de recherche, le linguiste espagnol découvre que « makondo es fitónimo bantú que designa al plátano y que connota, al mismo tiempo, numerosos valores mágico-religiosos »[387]. Il confie qu'il a été mis sur la bonne piste en tombant sur un entretien que Gabriel García Márquez accordait à un journal espagnol :

> El creador de *Cien años de soledad*, interrogado sobre el origen de Macondo, contó cómo había conocido durante su infancia y juventud una hacienda rural, cercana a su natal Aracataca, que llevaba este nombre y cómo, recordándolo, lo había considerado perfectamente aplicable y apropiado al mundo de su ficción novelesca[388].

Le tant célèbre toponyme de l'œuvre de Gabriel García Márquez a donc été emprunté à la langue bantoue et, à l'instar de « sensemayá » Nicolás Guillén, il renvoie à un univers sémantique très symbolique des traditions africaines. « Macondo » est un objet simultanément maléfique et bénéfique, explique Germán de Granda[389]. Aliment préféré des entités démoniaques, il les attire. Mais il est également très bénéfique – béni selon la mythologie du mayombera[390] – en cela qu'il sert non seulement d'aliment aux hommes, mais il est également

[387]« makondo est un phytonyme bantou qui désigne le bananier (ou la banane) et qui connote, en même temps, de nombreuses valeurs magico-réalistes ». Germán de Granda, « Un afortunado fitónimo bantú: Macondo », *Thesaurus* N°3, Tomo XXVI Septiembre-Diciembre 1971, pp. 485-494, p. 493.

[388]« L'auteur de *Cent ans de solitude*, interrogé sur l'origine de Macondo, raconta comment il avait connu, durant son enfance et sa jeunesse, une hacienda rurale, proche de son Aracataca natal, qui portait ce nom et comment, en s'en souvenant, il l'avait trouvé parfaitement applicable et approprié à l'univers de sa fiction romanesque ». *Ibidem*., p. 486. Notons que l'inspiration lui vient d'un souvenir d'enfance, tel qu'il a été le cas chez Nicolás Guillén pour la mise en œuvre de la chanson pour tuer la couleuvre.

[389]Ce double caractère bénéfique et maléfique est développé par Lydia Cabrera dans son ouvrage déjà cité, *El Monte*. C'est lui qui constitue la source principale de Germán de Granda sur ce point.

[390]Lydia Cabrera rapporte le récit mythique du bananier dans la tradition du Palo Mayombe : « Makondo [le bananier] est né habillé bien que, pour le bien de l'humanité, il décida qu'il ôterait ses vêtements. Il demanda à Nsambi [Dieu] que son fruit prime sur tous les autres même si, pour le manger, on le dénuderait. De là vient la formule : être déshabillé comme une banane. Il a donné sa peau et son sang pour remède et sa chair, son fruit pour aliment. C'est comme la canne à sucre, un bienfaiteur. Ainsi, le pauvre qui consomme la canne ou la banane ne meurt pas de faim »/« Makondo nació con ropa aunque por bien de la humanidad decidió que la desecharía. Le pidió a Nsambi que su fruto prevaleciera sobre todos los demás, aunque para comerlo lo dejaran desnudo. De ahí viene el refrán: quedarse pelado como un plátano. Da su corteza y su sangre para remedio y su carne, su fruto, para alimento. Es como la caña de azúcar, un benefactor. Pues el pobre que come caña o plátano no se muere de hambre ». Lydia Cabrera cité par Germán de Granda, « Un afortunado fitónimo bantú : Macondo

utilisé pour la cure de maladies graves chez les Mayomberos. Dans l'œuvre de Gabriel García Márquez, Macondo reflète incroyablement bien ce double aspect. Il est le lieu de l'essor et de la décadence du clan des Buendia[391]. La question que se pose Germán de Granda lorsqu'il réalise les contours de sa découverte est celle de savoir si Gabriel García Márquez était conscient de la symbolique du nom qu'il choisissait d'exploiter pour son monde romanesque ou bien l'avait-il fait par brillante intuition artistique ? Il estime que, d'une manière ou d'une autre, la correspondance entre la symbolique du phytonyme et l'univers magico-réaliste présenté par l'auteur n'est pas fortuite. Il conclut par une question rhétorique :

> Podrá afirmarse, quizá, que todos los aspectos, que aquí hemos puesto de relieve, de la palabra Macondo eran desconocidos al autor de Cien años de soledad y que el asombroso paralelismo simbólico entre su mundo novelesco y la denotación y connotaciones de la misma no es sino fortuita coincidencia. Pero no debemos olvidar que la Literatura es el reino de la 'motivación' frente a la 'no motivación' de la realidad mostrenca en su expresión lingüística y, si ello es así, y los grandes creadores literarios son llamados, como pensaba Valéry, a restituir su auténtico sentido "a las palabras de la tribu", ¿por qué no pensar que Gabriel García Márquez no pudo conocer, pero sí, obscuramente, intuir todo lo que Macondo (macondo) encerraba en sus sílabas con resonancia de tambor africano ?[392]

La conclusion Germán de Granda est en parfaite adéquation avec notre entreprise. Elle rejoint la théorie des structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand, expliquant l'inspiration de l'auteur par son univers culturel. L'idée de Germán de Granda, dans les termes de Gilbert Durand, est que la présence bantoue dans la région caribéenne a répandu une conception de choses qui est restée permanente sinon du point de vue conscient, au moins sur le plan de l'inconscient. Cette réalité inconsciente serait revenue à l'esprit de l'auteur sous forme de symbole. Si on se dit avec Gilbert Durand, « paraphrasant l'équation de Lewin, que le symbole est toujours le produit des impératifs bio-psychiques par les

», *Op. cit*., p. 493.

[391]Soulignons au passage la grande catastrophe que représente le massacre orchestré par la United Fruit après que cette compagnie eût contribué au développement et à l'essor économique de la région. On croirait que la bananeraie a attiré les esprits démoniaques, ce qui est de la nature du bananier, qui auraient favorisé l'abominable tuerie.

[392]« L'on pourra éventuellement affirmer que tous les aspects relevés ici, à propos du terme Macondo, n'étaient pas connus de l'auteur de *Cent ans de solitude* et que l'étonnant parallélisme entre la symbolique de son monde romanesque et la dénotation ainsi que les connotations de ce terme n'est rien d'autre qu'une fortuite coïncidence. Mais nous ne devons pas perdre à l'esprit que la Littérature est le royaume de la « motivation » face à la « non motivation » de la réalité dans son expression linguistique et que, si tel est le cas, les grands créateurs en littératures sont appelés, comme le pensait Valéry, à restituer leur sens authentique « aux mots de la tribu », pourquoi ne pas penser que Gabriel García Márquez n'a pas pu connaître mais que si, de façon obscure, deviner tout ce que Macondo (macondo) renfermait dans ses syllabes à la résonnance d'un tambour africain ? ». Germán de Granda, « Un afortunado fitónimo bantú : Macondo », *Op. cit*., p. 494.

intimations du milieu »[393], on peut aisément concevoir avec Germán de Granda que Gabriel García Márquez ait pu accéder à ce réseau de signifiances sans forcément s'en rendre compte. Il l'aurait donc fait via l'imaginaire symbolique que la culture bantoue a contribué à constituer sur la Côte caraïbe de la Colombie. Suivant cette idée, il est plausible d'envisager un plus grand nombre de réalités symboliques que le maître du réalisme magique, et tous ses compères qui côtoient la culture africaine, a pu déployer en se nourrissant de son univers latino-américain mais qui rencontrent tout de même des archétypes africains. La religion est sûrement le domaine qui féconde le plus cet imaginaire symbolique au sein de la phratrie littéraire[394].

* La magie africaine du roman latino-américain

L'importance des religions africaines en Amérique latine, répandues un peu partout et ayant intégré le christianisme dominant sur cet espace, joue nécessairement un rôle considérable dans le sentiment de parenté que peuvent ressentir les écrivains africains en lisant leurs semblables latino-américains. Autant elles constituent un pont pour les adeptes, autant elles peuvent servir aux écrivains dans la peinture d'un univers magique aux caractères africains. Nous n'aborderons que très superficiellement cet aspect car nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

Le boom de la littérature latino-américaine dans les années 1960 attire l'attention sur une esthétique où les forces naturelles brouillent les limites de la réalité. On l'appellera réalisme magique ou réel merveilleux selon les penchants. Concepteur du réel merveilleux, Alejo Carpentier s'appuiera souvent sur la magie africaine pour créer son univers merveilleux. Son premier roman, *Ecue-Yamba-O* annonce la couleur en intégrant le monde magique de la santería, religion afro-cubaine également présente à Haïti, au Costa Rica ou encore au Brésil. Ce texte dont le titre est une franche référence au monde mystique afro-caribéen – il signifie « Dieu soit loué » en langue yoruba[395] – est un voyage vers les racines africaines de l'auteur et

[393]Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale, Op. cit.,* p. 39.

[394]William W. Megenney déclare par exemple que l'œuvre est pleine de référence à la pensée magique des Afro-colombiens. « Tout l'héritage et toute la magie afro-colombienne sont dans ses œuvres sous une forme tellement dissimulée que l'auteur lui-même ne s'était pas rendu compte de leur présence, encore moins de leur importance comme possibilité artistique »/« Toda la herencia y toda la magia afrocolombianas están en sus obras en esta forma tan disimulada que ni el mismo autor se había dado cuenta de su presencia, ni mucho menos de su importancia como posibilidad artística ». William W. Megenney, « Gabriel García Márquez y el caribe afronegroide », *Op. cit*., p. 222. En fait, il pense comme l'envisage Germán de Granda à une résurgence inconsciente, chez Gabriel García Márquez, d'un archétype forgé par la culture bantoue de la côte Caraïbe. Seulement, à la différence du linguiste espagnol, il l'aborde sous l'angle psychanalytique du retour du refoulé, estimant que Gabriel García Márquez essaie sciemment de ne pas reproduire la culture bantoue qui l'entoure.

[395]Cf. Carmen Vázquez, « Alejo Carpentier, aspects africains et créoles », *Notre Librairie N°80*, *Op. cit*.

de sa communauté. Le roman suivant, *Le Royaume de ce monde*, s'inscrira dans le même ordre en se servant des mythes vodou. Alejo Carpentier se sert de la religion non seulement pour créer un effet merveilleux – exemple de Mackandal capable de se métamorphoser en arbre ou en oiseau dans *Le Royaume de ce monde* – mais aussi pour traduire un système idéologique. Le vodou apparaît comme une forme de protestation, il est le code éthique et moral qui a souvent amené le Noir à lutter contre l'oppression de l'esclavage.

> In the Antilles, the policy of the masters was to force their slaves to give up their culture (language, work methods, religion) and to assimilate a new one; the only possible reaction was to reject or to reinterpret the culture forced on them. This is what gives voodoo its aspect of a religion of deportees which, therefore, could only be a religion of protest and social redemption[396].

Intégrer l'univers des religions africaines, c'est aussi la possibilité d'exploiter un matériel folklorique aux saveurs ancestrales comme dans *Le Royaume de ce monde* où on relève le chant rituel, ci-dessous, qui fait penser à la poésie nègre :

> Fai Ogún, Fai Ogún, Fai Ogún, Oh !
> Damballah m'ap tiré canon,
> Fai Ogún, Fai Ogun, Fai Ogún, Oh !
> Damballah m'ap tiré canon,
>
> Ogún de los hierros, Ogún el guerrero, Ogún de las fraguas, Ogún mariscal, Ogún de las lanzas, Ogún-Chango, Ogún-Kankanikan, Ogún-Batala, Ogún-Panamá, Ogún-Bakulé, eran invocados ahora por la sacerdotisa del Rada, en medio de la grita de sombras:
>
> Ogún Badagri
> Général sanglant,
> Saizi' z'orage
> Ou scell'orage
> Ou fait Kataoun z'éclai![397]

[396]Roland Pierre, « Caribbean Religion : The Voodoo Case », *Sociology of Religion*, N°38, 1977, pp. 25-36, p. 29.

[397]« Fai Ogún, Fai Ogún, Fai Ogún, Oh !/Damballah m'ap tiré canon,/Fai Ogún, Fai Ogun, Fai Ogún, Oh !/Damballah m'ap tiré canon,/Ogún des fers, Ogún le guerrier, Ogún des forges, Ogún maréchal, Ogún des lances, Ogún-Chango, Ogún-Kankanikan, Ogún-Batala, Ogún-Panamá, Ogún-Bakulé, étaient désormais invoqués par la prêtresse du Rada, au milieu du cri des ombres :/Ogún Badagri,/Général sanglant,/Saizi' z'orage/Ou scell'orage/Ou fait Kataoun z'éclai ! ». Alejo Carpentier, *El Reino de este mundo*, *Op. cit*., p. 68.

La religion africaine dans l'œuvre d'Alejo Carpentier apparait comme un élément dynamique dans le déroulement de la trame[398], un champ fécond pour des ressources esthétiques, une redécouverte d'un héritage méconnu et l'exposition d'un système de pensées et d'une vision du monde encore amplement exploitable[399]. Certainement, aussi, un moyen de soutenir l'idée d'une permanence, une quotidienneté du merveilleux dans l'univers latino-américain ainsi que le laisse entendre Gabriel García Márquez.

L'implantation forcée de la culture coloniale et la répression des traditions ancestrales des indigènes ont foncièrement bouleversé ces derniers qui se retrouveront en présence d'une culture importée ne correspondant pas à la façon dont ils se sont toujours représenté le monde, et une culture traditionnelle désormais rapprochée de l'idée du « péché » et du « démon ». Mesurant l'impact de ce choc de civilisation, Serge Gruzinski souligne que s'il y a un domaine où, sous l'impulsion religieuse, les indigènes furent appelés à modifier leur regard, c'est celui de l'introspection en se replongeant dans le passé où certaines réalités étaient désormais démoniaques. Alors qu'ils avaient toujours vécu totalement remis à ce passé, ils devaient apprendre à l'ignorer et à regarder vers le futur d'où l'Enfer du châtiment éternel les menaçait. C'est précisément dans ce contexte dominé par le sentiment d'une perte de cohésion que vont naître les littératures africaine et latino-américaine en langues européennes qui vont évoluer dans le même sens que l'histoire culturelle de leurs sociétés.

A partir du voyage transatlantique des populations noires, la culture africaine s'est retrouvée sur les terres latino-américaines. Elle s'est développée dans un processus de transculturation au sein d'un univers multiculturel, mais elle a conservé des aspects typiques qui font désormais partie de la culture latino-américaine. A partir des langues et de la musique, la littérature ou les religions traditionnelles, un esprit africain a été maintenu vif et sa voix semble bien audible jusqu'à la côte africaine de l'autre côté de l'Atlantique. Ainsi, sur la base d'une culture en partage, Africains et Latino-américains sont souvent portés vers l'échange, la collaboration, la fraternisation dont une des manifestations peut se lire sous la forme d'une médiathèque transatlantique. Dès lors, on peut se demander si la phratrie de l'imaginaire chez des romanciers africains et latino-américain n'obéit pas à une prédisposition

[398]Landry-Wilfrid Miampika s'interresse particulière à ce sujet qu'il traite dans son article « Ficción y mitos de origen efricano en Ecue-Yamba-O y El Reino de este mundo », *EHSEA*, N° 15 I Julio-Diciembre 1997, pp. 309-328.

[399]Alejo Carpentier estime que, contrairement à la mythologie grecque, la mythologie africaine a encore beaucoup de choses à proposer.

historique et culturelle tout au moins. En ce sens, comment pourrait se traduire la phratrie de l'imaginaire du point de vue singulier du roman ?

Partie II/ Le modèle latino-américain : entre parenté et influence.

Introduction à la deuxième partie :

Les romans africains et latino-américains présentent un certain nombre de caractéristiques qui les rapprochent à tel point que les critiques ont du mal à déterminer s'il s'agit d'influence ou simplement de parenté[400]. Faire la part entre l'influence et la parenté des œuvres est un exercice malaisé, surtout quand on sait avec Jean-Louis Cornille que deux œuvres peuvent avoir une forte ressemblance et manifester des liens intertextuels incroyables sans que l'un des auteurs n'ait forcément lu l'autre[401] . Judith Schlanger qui explore l'espace des influences nous éclaire d'ailleurs un peu plus sur la question en nous expliquant que la ressemblance entre des productions littéraires ou artistiques peut être non pas la manifestation d'un contact direct, non pas le résultat d'une influence généalogique, individuelle et sélective, mais le fait d'un *habitus* ou « habitude mentale » (que Panofsky entend en termes scolastiques de « principe qui règle l'acte ») ; relever non pas d'« une transmission d'un terme à l'autre, mais d'une diffusion et d'une imprégnation partagée »[402]. En d'autres termes, les affinités entre auteurs ou entre des productions intellectuelles, artistiques et lettrées, ne traduisent pas nécessairement « un rapport biographique asymétrique entre personnes »[403] (le cas d'une relation entre écrivains, entre maître et disciple, entre professeur et élève) mais peuvent se justifier à partir de « l'englobant psychosocial » c'est-à-dire l'espace culturel et social qui favorise sinon détermine une manière commune d'être, de concevoir, de voir et de faire.

Pour aborder le cas des romanciers africains et latino-américains, dont le lien nous apparaît avec autant d'évidence que leur rapport semble présenter d'ambiguïté, nous partons de l'idée qu'il y a des affinités, une parenté historique et culturelle qui prédispose à la connivence de l'imaginaire[404]. Nous reconnaissons à cette parenté une influence remarquable sur l'orientation littéraire des écrivains qui l'utilisent manifestement pour s'exprimer dans un

[400]Entre ceux qui, comme Jean-Jacques Séwanou Dabla, voient une orientation vers un modèle favorisant « un nouveau souffle » et ceux, à l'instar de Georges Ngal, qui pensent plus à une conjonction historique, les avis se partagent, en effet.
[401]Jean-Louis Cornille, *Plagiat et créativité*, Rodopi B. V., Amsterdam-New York, 2008. Dans le même ordre d'idées, pensons au conditionnement déjà évoqué avec Judith Schlanger.
[402]Judith Schlanger, *Le Neuf, le différent et le déjà-là, Op. cit.,* p. 20.
[403]Ibidem., p. 88.
[404]Thèse que soutien Justin Bisanswa pour expliquer la ressemblance entre les textes de Sony Labou Tansi et ceux de Gabriel García Márquez. Voir Justin Bisanswa, *Roman africain contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2009. Tchichelé Tchivéla n'est pas loin de penser la même chose, même s'il reconnaît une influence indéniable dans certains cas. Voir Tchichellé Tchivéla, « Une parenté outre-Atlantique », *Littérature congolaise, Notre Librairie N° 92/93*, Mars-mai 1988, pp. 30-34.

cadre dialogique[405]. Cela nous amène à traverser l'opposition parenté/influence pour parler d'une influence de la parenté régissant l'écriture latino-américaine du roman africain. Toute la question reste alors de savoir comment se lit cette influence de la parenté dans les textes. Quelles sont les articulations de la connivence textuelle des univers africains et latino-américains ? Comment le roman africain rencontre-t-il le roman latino-américain dans l'exercice de ce que nous avons appelé la phratrie de l'imaginaire ? Pour entendre cela, nous nous livrons à une lecture intertextuelle des textes de notre corpus dont chacun des couples nous permettra de mettre en lumière un phénomène particulier concernant la phratrie afro-latino-américaine. Nous aborderons l'importance de l'évocation de la mémoire avec *Bahia de tous les saints* et *Pelourinho* dans le chapitre I avant d'évoquer la mise à profit d'une esthétique particulière pour ces deux univers du Sud en lisant *Chronique d'une mort annoncée* et *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* au chapitre II. Nous nous intéresserons ensuite à Sami Tchak qui propose un autre ton à la phratrie en essayant de repenser l'orientation de leur écriture, ce qu'il laisse lire dans *Filles de Mexico* où il prône manifestement un retour à une sorte de roman social qui contrasterait avec le roman métaphysique.

[405]Beaucoup d'écrivains africains reconnaissent l'influence des écrivains latino-américains dans l'orientation de leur écriture, le cas de Sami Tchak, Tierno Monénembo, Kagni Alem ou Couao-Zotti pour ne citer que quelques-uns de l'espace francophone.

Chapitre I : Mémoires croisées sur une histoire

Les sociétés africaines et latino-américaines, encore très proches de la tradition orale, ont un rapport particulier à la mémoire qui demeure un outil indispensable dans la transmission de leur patrimoine. Ainsi s'entend-on encore répéter la fameuse phrase d'Hampaté Bâ : « en Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle »[406]. Une phrase qui a d'ailleurs sa version latino-américaine avec Fernando Benítez constate-t-on en se rapportant à Carlos Fuentes qui laisse entendre que « Fernando Benítez, el gran cronista de los indios de México, dijo en una ocasión que, al morir un indio, muere con él toda una biblioteca »[407]. Mais, comme le fait remarquer Carlos Fuentes, cela n'est plus totalement vrai quand les livres viennent de plus en plus en soutien de la mémoire. A Jorge Luis Borges de déclarer :

> De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación[408].

Plus que les livres d'histoire, la fiction pourrait bien être cette prothèse de la mémoire pour la conservation et la restitution du passé car, selon Jorge Luis Borges, le passé n'a pas de grande différence avec le rêve et le livre [de fiction] sert à exprimer, à rappeler les rêves[409]. Le livre apparaissant alors comme une sorte de mémoire, il nous intéresse de voir comment il remplit particulièrement cette fonction chez les écrivains de la phratrie relevant de cultures singulièrement mémorielles. Ainsi, dans ce premier chapitre, nous nous interrogeons sur la figuration de la mémoire dans les romans africains et latino-américains. Comment la mémoire est-elle convoquée par les écrivains de la phratrie que certaines réalités comme l'espace, la langue ou l'histoire interne semblent éloigner quand d'autres comme la situation politico-sociale, la cosmovision ou l'histoire globale les rapprochent ? A quelles fins se livrent-ils à un réexamen de l'histoire en s'appuyant sur des points communs de cristallisation ? Tels sont les

[406]Amadou Hampâté Bâ cité par Vittorio Morabito, « Hélène Heckmann au service d'un sage », in Ahmadou Touré et N'Tji Idriss Marikoa (sous la direction de), *Amadou Hampâté Bâ homme de science et de sagesse*, Karthala, 2005, pp. 285-298, p. 286.
[407]Carlos Fuentes, La Gran Novela latinoamericana, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 11.
[408]Jorge Luis Borges, *Borges oral, Obras completas, vol. IV*, Barcelona, Emecé, 1996, p. 165.
[409]« En *César y Cleopatra* de Shaw, cuando se habla de la biblioteca de Alejandría se dice que es la memoria de la humanidad. Eso es el libro y es algo más también, la imaginación. Porque, ¿qué es nuestro pasado sino una serie de sueños? ¿Qué diferencia puede haber entre recordar sueños y recordar el pasado? Esa es la función que realiza el libro », écrit-il exactement. Jorge Luis Borges, *Borges oral, Obras completas, vol. IV*, Barcelona, Emecé, 1996, p. 165.

questions qui nous ont amené à nous pencher sur la problématique de la mémoire et sa mise en écriture dans les romans africains et latino-américains. Nous verrons au cours de ce chapitre que la mise en perspective de l'histoire dans les romans étudiés comporte une fonction connective des imaginaires avec l'objectif de consolider des identités disséminées d'une part et l'autre des rives de l'Atlantique. Nous reviendrons avant tout sur quelques généralités concernant le concept de mémoire pour nous remémorer son histoire et ses contours conceptuels.

I/ Le visage de la mémoire

La mémoire est une réalité dont l'importance remonte certainement aux premières heures humaines, les actions comme se nourrir au quotidien, se repérer dans l'espace, se défendre, se reproduire ou conserver et transmettre un héritage transgénérationnel nécessitant une mobilisation certaine de cet outil[410]. Sa présence dans la plupart des champs de la pensée scientifiue vient sûrement du fait de cette importance pour la vie de l'homme et des sociétés humaines. Comme on peut le remarquer, de la philosophie aux diverses sciences humaines et sociales, le thème de la mémoire nourrit de nombreuses réflexions et génère diverses conceptions. Nous revenons ici de façon générique sur sa généalogie en tant que concept avant de préciser l'acception que nous retenons dans le cadre de notre étude. Il s'agira de comprendre à quoi on pense quand on parle de mémoire, de revenir sur ses différentes acceptions et les confusions que peuvent entourer ses usages.

1. La Mémoire ou le faux jumeau de l'Histoire pour la pensée scientifique

> L'histoire n'est pas tout le passé, mais elle n'est pas, non plus, tout ce qui reste du passé. Ou, si l'on veut, à côté d'une histoire écrite, il y a une histoire vivante qui se perpétue ou se renouvelle à travers le temps[411].

L'histoire vivante qui côtoie l'historiographie pour nous livrer une autre part de ce qu'il reste du passé est celle qu'on appelle communément mémoire. Il s'agit, de façon sommaire, de l'ensemble de souvenirs communs aux d'individus d'une société donnée. De ce point de vue, on peut dire que la mémoire et l'histoire se partagent le terrain de la

[410]Henri Bergson, liant la mémoire à la conscience, exposait déjà le caractère vital de la mémoire sans laquelle la vie ne peut se déployer en tant que telle. L'idée est reprise par Francis Tilman et Dominique Grootaers qui reconnaissent que la mémoire est au centre de toutes les activités de l'homme, des plus banales aux plus importantes. Voir Francis TILMAN/Dominique GROOTAERS, « La force de la mémoire I », *Le GRAIN asbl.* Article mise en ligne le 18 novembre 2009, consulté le 10 février 2014. URL : http://www.legrainasbl.org/index.php?option=com_content&view=article&id=184:la-force-de-la-memoire-i&catid=54:analyses

[411]*Idem*., p. 35.

reconstruction et la sauvegarde du passé des sociétés humaines. Aussi, dans leur entreprise de conservation du passé, l'une et l'autre semblent se servir mutuellement, l'histoire puisant dans la mémoire et l'alimentant à son tour comme l'explique Jacques Le Goff dans *Histoire et Mémoire*[412]. Leur commun objet et leur interpénétration fait se rapprocher les deux termes qui sont même presque souvent confondus tant il arrive de penser que l'un tient le rôle de l'autre. Mais cette confusion est à éviter quand on aborde les deux notions d'un point de vue scientifique car, Pierre Nora nous le rappelle, en réalité tout oppose les deux concepts que sont Histoire et Mémoire[413]. Maurice Halbwachs soulignait déjà le rapport oppositionnel entre ces termes dans son traitement de la conservation du passé des sociétés humaines. Le sociologue français fait remarquer que l'histoire et la mémoire sont loin d'être synonymes, leurs caractéristiques respectives suffisent à faire émerger la différence entre eux.

En effet, tandis que la mémoire s'intéresse aux continuités et analogies entre membres d'un groupe au-delà des générations, l'histoire se focalise sur les changements, les discontinuités faisant office d'événement dans l'évolution des groupes. La mémoire opère de l'intérieur, elle veille à conserver, pour un groupe donné, une image reconnaissable par tous et en tout temps. Les changements survenant entre les générations ou entre les différentes périodes sont souvent tenus pour négligeables. Par contre, l'histoire travaille de l'extérieur, relevant ce qui marque le passage d'une période à une autre. Son intérêt est dans le repérage des événements marquant le changement d'une période à une autre. La discontinuité seule est importante pour son entreprise. En outre, alors que l'histoire n'installe pas de différences entre différents groupes dans son traitement du passé, tandis qu'elle peut se donner de façon universelle sans distinction de groupes, la mémoire quant à elle s'attache à l'identité des groupes, mettant en valeur ce qui marque la différence entre le groupe auquel ont appartient et les autres. Il n'y a de mémoire que collective, propre à un groupe distinct alors que l'histoire est universelle. De façon schématique, Maurice Halbwachs distingue la mémoire et l'histoire en cela que la première est le foyer des traditions quand la dernière se présente comme un tableau des événements. On peut même comprendre que l'histoire n'intervient alors que quand s'achève la mémoire.

En somme, l'histoire et la mémoire se partagent le terrain de la reconstruction du passé mais, loin d'être superposables, elles n'interviennent que l'une après l'autre dans un rapport de succession. Aussi, nous entendrons par histoire le passé scientifiquement reconstruit afin

[412]Jacques Le Goff dans *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 177.
[413]Pierre Nora, dans *Les Lieux de mémoire*, relève l'opposition catégorique entre la mémoire et l'histoire, la dernière s'inscrivant même dans une forme de processus de destruction de la première.

d'être conservé pour le présent et pour les générations futures tandis que la mémoire se donne comme étant le passé arbitrairement conservé de génération en génération en vue de sauvegarder une certaine identité de groupe. Ceci dit, on peut se demander si le roman dit « historique » est vraiment historique ou mémoriel. On verra que, certainement du fait de cette épithète, le roman historique sera l'objet d'un débat conceptuel en Amérique latine. Mais commençons par retracer les chemins de la mémoire afin de savoir à quoi renvoie précisément ce terme devenu très courant.

2. Les chemins de la mémoire :

La notion de mémoire a une histoire qui remonte à l'Antiquité, une histoire au court de laquelle elle a acquis de multiples connotations tel que l'expose Marie-Claire Lavabre[414]. Cette dernière explique que, peu utilisée par le monde scientifique avant les années soixante-dix, la notion de mémoire a aujourd'hui tellement servi qu'elle est devenue « une notion fluide, polysémique »[415]. Elle a accédé à de nombreux usages métaphoriques. C'est le cas, dans le domaine de l'informatique, où la notion de mémoire désigne un dispositif électrotechnique qui permet le stockage d'informations. On y rencontre des termes tels ''mémoire vive'' ou ''mémoire morte'' qui réfèrent à des réalités propres au monde de l'informatique. On peut également y voir un emploi métaphorique en littérature où elle est assimilable à l'intertextualité. Tiphaine Samoyault en fait le sujet de son ouvrage, *L'Intertextualité*. *Mémoire de la littérature*[416], dont le titre à lui seul expose l'essentiel de sa

[414]Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale* n°7 - avril 2000.

[415]Marie-Claire Lavabre fait remarquer que, s'il est vrai que la réalité du phénomène mémoriel intéresse le monde scientifique depuis bien longtemps, la notion de mémoire, n'apparaît avec beaucoup plus d'intérêt qu'avec les travaux de Maurice Halbwachs et, dans une certaine mesure, Marc Bloch. Elle souligne qu'il est quasiment impossible de croiser cette notion dans le titre d'un article ou d'un ouvrage en histoire, en sociologie ou en anthropologie avant le début des années 1970. Mais depuis, la notion est en vogue, entraînant un ensemble d'usages et mésusages. Faisant le même constat de « l'explosion du terme de la mémoire et du souvenir », Jan Assmann l'explique par trois faits. D'abord par l'importante révolution culturelle que constitue le développement de techniques d'enregistrement des données faisant figure de mémoires artificielles. Ensuite, l'avènement de la « postculture » évoquée par George Steineir, la survie de ''la vieille Europe'' ne se faisant plus que comme objet de souvenir et de commentaire. Enfin, certainement le plus important, nous atteignons une ère où la génération des témoins des catastrophes les plus marquantes de notre histoire commence à s'éteindre.

[416]Samoyault Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001. La thèse de Tiphaine Samoyault est que, par la pratique de l'intertextualité, la littérature favorise la conservation et le rappel de son patrimoine. Avec elle sont mobilisées à la fois « la mémoire portée par le texte, la mémoire de l'auteur et la mémoire du lecteur » (111). Elle en déduit qu'on peut considérer la littérature comme un moment commémoratif où les diverses références qu'elle sollicite témoignent de « la mémoire que la littérature a d'elle-même » (p. 6). S'appuyant sur cette idée, Bertrand Cardin fait remarquer que la littérature évolue avec un regard sur elle-même, par une certaine mise en miroir évoquant son histoire, sa mémoire. Il écrit : « Tout en continuant à porter la mémoire du monde et des hommes, la littérature inscrit le mouvement de sa propre mémoire, jeu d'autotélisme, de miroir, de tension entre le retour et l'origine. Si la littérature ne cesse de se souvenir, et de renvoyer à elle-même, elle se contemple dans son propre miroir […] Elle s'écrit non seulement dans une relation avec le monde, mais tout autant dans une relation avec elle-même, avec son histoire, l'histoire de ses productions ». Bertrand

pensée. Du fait de cette polysémie, la notion de mémoire est aujourd'hui confrontée à un ensemble « d'usages et mésusages ». Cela nous interpelle et nous invite à préciser ce que nous entendons par mémoire dans le cadre du présent travail.

A/ La philosophie grecque sur les traces de Mnémosyne

« La mémoire c'est la vie », écrivent Francis Tilman et Dominique Grootaers qui s'emploient à montrer son caractère fondamental dans la vie et surtout dans le développement des intelligences humaines[417]. En réalité, il n'y a rien de bien nouveau dans cette idée car c'est en tant que telle, en tant que réalité centrale de l'exercice de l'intellection, que la mémoire s'invite à la réflexion scientifique au moins déjà dans la Grèce Antique. L'Antiquité grecque est remarquable pour son ère philosophique qui en fait une période où plusieurs réalités liées à l'existence et à la vie humaine sont soumises, de façon extraordinaire, à une analyse rationnelle. De la sorte, les philosophes d'alors sortent la notion de mémoire de son expression mythologique pour l'évaluer du point de vue de son fonctionnement chez l'homme[418]. Elle bénéficie, à l'origine, d'une approche strictement philosophique, le débat se situant, comme nous l'avons évoqué plus haut, autour du rapport entre la mémoire et l'exercice de la pensée, la réflexion, l'intelligence. Martin Heidegger le rappelle de façon concise :

> Initialement « mémoire » ne signifie pas du tout « faculté de souvenir ». Le mot désigne l'âme entière au sens d'un rassemblement intérieur constant auprès de ce qui s'adresse essentiellement à tout le sentiment. Mémoire est dans son origine l'équivalent du recueillement auprès… (An-dacht) demeurer sans cesse comme ramassé auprès de… et cela non seulement auprès du passé, mais de la même façon du présent, et auprès de ce qui peut venir. Ce qui est passé, ce qui est présent (das Gegenwärtige) et ce qui est venant, apparaissent dans l'unité d'une pré-sence (Anwesen), qui a pourtant chaque fois sa nature propre[419].

Cardin, *Miroirs de la filiation,* Caen, Presses Universitaires de Caen, p. 161. La mémoire est ainsi entendue comme le souvenir que la littérature permet d'avoir d'elle-même à partir des références concrètes ou allusives aux textes qui ont marqué son histoire.

[417]Emmanuel Housset revient également sur cette question dans son article « La mémoire et la constitution du soi dans la phénoménologie de Husserl », *Question de style*, revue universitaire en ligne consulté le 7 février 2014 URL : http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=seminaires/memoire&file=03housset.xml

[418]La mythologie grecque, tel que cela apparaît sous la plume d'Hésiode ou d'Homère, décrit la déesse de la mémoire (Mnémosyne) inscrivant l'histoire qui passe pour en garder une trace. L'exercice de la mémoire, la conservation du passé était une activité divine. Aussi, Mnémosyne a souvent été représentée en posture de méditation, de recueillement. Partant de cette image, les philosophes – dont Aristote (*De La mémoire et la réminiscence*) est l'un des premiers à y consacrer un ouvrage – s'emploient à interroger l'importance des traces du passé du point de vue humain en le liant à l'exercice de la réflexion, de la pensée.

[419]Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, PUF, 2010.

C'est donc dans son lien avec la réflexion qu'est abordée la mémoire à l'origine. A la suite de cette conception purement philosophique abordant la mémoire apparaît, toujours dans la Grèce Antique, comme « une approche anatomo-physiologique basée sur l'étude des relations entre le cerveau et les fonctions mentales »[420]. C'est le début d'une conception psychologisante de la mémoire, conception tout aussi biologique et individuelle que l'approche philosophique car toutes deux accordent un intérêt cognitif au travail de la mémoire[421]. L'étymologie latine du mot, *memoria*, justifie sa définition classique en tant qu'« activité biologique et psychique qui permet d'emmagasiner, de conserver et de restituer des informations » ; cette activité-là que se sont attelés à analyser philosophes et psychologues depuis l'Antiquité grecque et qui fera parler de mémoire organique avec Henri Bergson[422]. Elle repose sur le cerveau, elle est neuronale, physique, liée à notre corps. De ce point de vue, on peut parler de mémoire visuelle, mémoire auditive, mémoire tactile, etc. Elle correspond bien à la définition de Tzvetan Todorov concevant la mémoire comme « la faculté humaine de retenir des éléments du passé »[423]. Elle est une faculté, elle est individuelle. Ainsi l'entend-on dans une conception première, ce qui serait son sens propre.

Entre l'Antiquité et le XIX^{e} siècle, des positions se succèdent entre les tenants d'une considération « cardio-centrée » de la mémoire et ceux défendant une approche « cérébro-centrée » pour n'être enfin véritablement confrontée à une approche bouleversante qu'avec l'avènement de Maurice Halbwachs qui propose d'aborder la notion de mémoire d'un point de vue sociologique.

B/ De la Mémoire individuelle à la mémoire collective

Le sociologue français, qui met à profit le double héritage de Bergson et de Durkheim, travaille à montrer, à partir de 1939, que toute mémoire se construit et se conserve à partir des cadres sociaux. La grande nouveauté de ce point de vue est le caractère collectif de la mémoire. La thèse de Maurice Halbwachs défend l'idée d'une impossibilité de mémoire en dehors des cadres sociaux : « il n'y a pas de mémoire possible en dehors des cadres dont les hommes vivant en société se servent pour construire et conserver leurs souvenirs »[424]. Il soutient, dans l'ensemble de son œuvre, l'idée que la mémoire – aussi individuelle puisse-t-

[420]Laurent Petit, *La mémoire*, « Que sais-je ? », Paris, P.U.F., 2006, p. 11.
[421]Le travail de mémoire renvoie, ici, à la mnémotechnie qui vise le développement des capacités individuelles à l'image des techniques de mémorisations dont se servaient les sophistes pour parfaire leur éloquence.
[422]Henri Bergson, *L'Evolution créatrice*, Paris, PUF, (1907) 1959.
[423]Tzvetan Todorov, 1995, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain*, N° 25, pp. 101-112, p. 101.
[424]Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, [1925] 1994, p. 79.

elle paraître – est toujours le résultat de présupposés sociaux. Elle est toujours une construction collective, les souvenirs nous venant irrémédiablement de notre interaction avec les groupes sociaux. « Nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seuls avons été mêlés, et d'objets que nous seuls avons vus »[425], écrit-il à ce propos. Maurice Halbwachs opère ainsi un dépassement des conceptions philosophiques et psychologiques, physiques et neuronales, individuelles donc, en proposant une approche sociologique, mettant l'accent sur la société et le collectif.

Nous avons rappelé plus haut qu'à travers le concept de mémoire collective Maurice Halbwachs rompt avec une conception classique de la mémoire souvent appréhendée au prisme du cerveau individuel. Il sort de la conception individualiste de la formation et le rappel des souvenirs. Précisons qu'il ne rejette pas l'idée d'une mémoire individuelle, il la reconsidère tout simplement en partant des cadres sociaux qui la façonnent. Ce que dit Maurice Halbwachs c'est que l'homme participe à deux sortes de mémoires : la mémoire individuelle, référant à des souvenirs personnels, organisés autour d'une personne définie les envisageant de son point de vue, et la mémoire collective se rapportant aux souvenirs communs d'un groupe d'individus[426]. L'originalité de son propos réside non seulement dans l'idée de « mémoire d'un groupe » – alors que la pensée courante ne concevait de mémoire que du point de vue singulier de l'individu – mais aussi dans l'idée que même les souvenirs individuels sont tributaires des cadres sociaux. Autant la mémoire des groupes se construit à partir des cadres sociaux, autant celle de chaque individu s'appuie sur celle de la société, sur les mêmes cadres pour conserver et ramener ses souvenirs.

> Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres. Il se reporte à des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société. Bien plus, le fonctionnement de la mémoire individuelle n'est pas possible sans ces instruments que sont les mots et les idées, que l'individu n'a pas inventés, et qu'il a empruntés à son milieu. Il n'en est pas moins vrai qu'on ne se souvient que de ce qu'on a vu, fait, senti, pensé à un moment du temps, c'est-à-dire que notre mémoire ne se confond pas avec celle des autres[427].

Même les souvenirs les plus personnels nous sont rappelés par notre interaction avec le monde social dans lequel nous évoluons, il n'y a pas de mémoire possible en dehors de ses

[425]Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*, Paris, Albin Michel, [1950] 1997, p. 18.
[426]*Ibidem*., p. 45.
[427]*Ibidem*., p. 26.

cadres. Si Maurice Halbwachs déconstruit l'idée classique de la mémoire exclusivement individuelle par son caractère biologique, ce n'est que pour en reconnaître une, socialement élaborée et en dialogue avec une mémoire plus vaste : la mémoire collective. Le concept de Maurice Halbwachs, élargissant le domaine de la mémoire de l'individuel au collectif, va générer un autre usage métaphorique de la notion de mémoire à savoir la mémoire historique.

C/ La mémoire historique

La mémoire historique, fait remarquer Maurice Halbwachs, est une notion assez problématique dans la mesure où « elle associe deux termes qui s'opposent sur plus d'un point »[428] c'est-à-dire mémoire et histoire. Elle reste cependant très en œuvre dans la pensée politique et dans le débat public où elle rend compte de l'impact des travaux de Pierre Nora[429]. A quoi renvoie donc cette expression aux allures d'oxymore ? Maurice Halbwachs en parle pour désigner un ensemble de souvenirs historiques inscrits dans la pensée nationale mais qui n'impactent pas directement la pensée et la vie des individus plus intimement liés à des groupes moins importants que la nation. Markus J. Prutsch écrit, à ce propos, que

> la "mémoire historique" est généralement considérée comme une forme particulière de mémoire collective qui, en tant que telle, se distingue des pratiques individuelles consistant à se remémorer le passé[430].

Il s'agit, en fait, telle qu'elle apparaît sous la plume de Markus J. Prutsch, d'une politique de la mémoire permettant à un groupe de gérer de façon consensuelle ses réalités historiques. Elle fait beaucoup référence au devoir de mémoire et à la commémoration. A ce titre par exemple en Espagne, depuis 2007, il existe une « loi sur la mémoire historique » visant à apaiser les mémoires individuelles (voire une certaine mémoire collective) en reconnaissant les victimes de la guerre civile et du franquisme[431]. La mémoire historique apparaît alors comme un concept attaché à une certaine historiographie travaillant à la récupération publique du passé commun. Parce qu'elle est mémoire et se rapporte à un passé collectif on pourrait être tenté de la confondre avec la mémoire collective. Mais Maurice Halbwachs prend soin de souligner la différence entre les deux notions.

---

[428]Halbwachs, *La Mémoire Collective*, *Op. cit.,* p. 45.

[429]Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », [1984] 2001.

[430]Markus J. Prutsch, *La mémoire historique européenne: politiques, défis et perspectives*, 2013, p. 5. Publication disponible sur le site du parlement européen : http://bookshop.europa.eu/fr/la-m-moire-historique-europ-enne-pbBA0113528/

[431]« Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura », peut-on lire sur le site du ministère espagnol de la justice http://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/inicio.

Y consacrant un chapitre entier de son ouvrage *La Mémoire collective*, Maurice Halbwachs situe la différence entre la mémoire historique et la mémoire collective au niveau des groupes concernés et au niveau du fonctionnement. Tandis que la première apparaît comme une réinvention du passé avec des données historiques fournies par le présent, « une mémoire empruntée » dont le cadre est aussi large que l'histoire d'un pays, la mémoire collective est une sorte de recomposition quelque peu mythifiée du passé d'un groupe qui en a gardé un souvenir plus prégnant sur la vie et la pensée de ses membres. La mémoire historique est donc une mémoire relevant de l'histoire apprise alors que la mémoire collective renvoie à l'histoire vécue. En ce sens, Pierre Nora entend la mémoire collective simplement comme « le souvenir ou l'ensemble des souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le passé fait partie intégrante »[432].

D/ La mémoire culturelle

Nous avons vu que Maurice Halbwachs introduit le concept de mémoire collective dans la pensée scientifique pour aller au-delà de la conception essentiellement individualisée de la mémoire. Notons que, sur cette notion de mémoire collective, Jan Assmann élaborera le concept de mémoire culturelle[433]. L'égyptologue allemand met à profit l'idée de construction sociale du passé qui fonde la mémoire collective pour distinguer deux formes particulières de fonctionnement de la mémoire : l'une attachée au passé récent et l'autre au passé ancien, pouvant remonter jusqu'aux temps des origines. La première se décline sous la dénomination de « mémoire communicationnelle » et la seconde prend le nom « mémoire culturelle ». Jan Assmann part de l'observation d'un phénomène très familier aux chercheurs travaillant sur les traditions à grande partie orale : une distinction entre les souvenirs se rapportant au passé lointain et ceux concernant le passé récent. Deux formes mémorielles que Jan Vansina dit séparées par un « hiatus flottant »[434]. Du point de vue de l'anthropologie, Jan Assmann

[432]Pierre Nora, « Mémoire collective », dans Jacques Le Goff, Roger Chartier et Jacques Revel (éd), *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz-C.E.P.L, 1978, p. 398.

[433]Il apparaît plus souvent sous le nom de Jan Assmann à qui on reconnaît presque exclusivement la paternité, mais l'égyptologue allemand a été accompagné par une autre égyptologue dans l'élaboration du concept de mémoire culturelle. Nous pensons à Aleida Assmann avec qui il publie « Schrift, Tradition und Kultur » où est développée, pour la première fois, l'idée de ce concept. La mémoire culturelle, dans sa distinction avec la mémoire communicationnelle, est ainsi largement évoquée dans des articles avant d'être au centre de l'ouvrage intitulé *La Mémoire culturelle* paru en 2002 et édité en français en 2010.

[434]Il s'agit du « floating gap » (décrit par Jan Vansina dans *Oral tradition as history*) qui serait une période de flottement entre, d'une part les souvenirs récents, contemporains d'un groupe, riches en références, et d'autre part les souvenirs remontant aux temps des origines qui eux également redeviennent riches en références contrairement au hiatus flottant. Hiatus parce que constituant un espace vide – que les archéologues désignent sous le terme « dark age » – entre deux espaces pleins et flottant parce ce qu'il se déplace dans le temps selon les

considère qu'il n'y a pas lieu de parler de hiatus étant donné que « dans la mémoire culturelle du groupe les deux niveaux de passé sont contigus »[435]. Il propose toutefois de distinguer ces deux niveaux de passé par les formes particulières de mémoire qu'ils convoquent. Au passé récent correspond une mémoire « informelle ou peu formalisée » se rapportant aux expériences historiques liées aux vies individuelles et n'ayant pas de porteurs spécifiques[436] : c'est la mémoire communicationnelle. Quant au passé lointain ou ancien, il mobilise une mémoire « très formalisée » évoquant le « passé absolu d'un temps originel mythique » et disposant de porteurs spécialisés[437] : il s'agit ici de la mémoire culturelle[438].

L'histoire du concept de mémoire est bien longue et ses connotations assez diverses. Elle reste cependant singulièrement marquée par l'apparition de la notion de mémoire collective. Forgée par Maurice Halbwachs pour rendre compte du rôle des présupposés sociaux dans la conservation et le rappel des souvenirs, elle fait face à la mémoire individuelle qui, quant à elle, renvoie à l'ensemble des souvenirs personnels d'un individu. Si par mémoire nous désignerons souvent de façon générique la mémoire collective définie par Maurice Halbwachs, nous nous appuierons beaucoup sur le concept de mémoire culturelle pour analyser comment les écrivains africains et latino-américains - notamment Jorge Amado et Tierno Monénembo – recourent aux ressources d'un passé originel commun pour tenter de reformer une communauté de mémoire, une phratrie.

II/ Roman africain/latino-américain : une tradition mémo-historique :

> La memoria fue muy valorada por las grandes culturas, como resistencia ante el devenir del tiempo. No el recuerdo de simples acontecimientos, tampoco esa memoria que sirve para almacenar información en las ahora computadoras: hablo de la necesidad de cuidar y transmitir las primigenias verdades[439].

générations.

[435]Jan Assmann, *La Mémoire culturelle*, Paris, Aubier, [2002] 2010, p. 45.

[436]Tous les membres du groupe constituant des témoins directs constitués en communauté de mémoire, chacun est considéré compétent en matière de diffusion de la mémoire communicationnelle qui « s'acquiert en même temps que le langage et la communication de tous les jours ». Jan Assmann*, La Mémoire culturelle*, *Op. cit*., p. 48.

[437]Contrairement à la mémoire communicationnelle, la mémoire culturelle est portée par des « mandataires du savoir » (entres autres, chamans, griots, prêtres, artistes, professeurs, érudits) dont le rôle est de perpétuer le souvenir. Jan Assmann, *La Mémoire culturelle*, *Op. cit*., p. 49.

[438]A la page 51 de *La Mémoire culturelle*, Jan Assmann dresse un tableau récapitulatif détaillant les caractéristiques de l'une et l'autre de ces deux formes de mémoires que sont la mémoire communicationnelle et la mémoire culturelle. Nous n'en reprenons ici que quelques-unes, celles que nous jugeons suffisantes pour permettre la distinction entre les deux concepts.

[439]Ernesto Sabato, *Antes del fin*, Barcelone, Seix Barral, 1998, p. 10.

Le rapport au passé peut être différent selon les peuples, les cultures, les époques[440]. Pour les cultures africaines et latino-américaines, le passé, en cela qu'il est aux principes de l'instauration de la mémoire garante de la tradition, est fondamental pour la vie des groupes. Joseph Ki-Zerbo qui montre que l'importance du passé « est une des constantes de la mentalité traditionnelle chez les nègres » déclare, à ce propos, que

> […] les collectivités et les peuples sont le fruit de leur histoire. L'histoire est la mémoire des nations. C'est pourquoi il est de la plus haute importance pour la personnalité d'un peuple de cultiver cette mémoire collective ou, au contraire, d'en oblitérer les trésors. Ainsi, le fait de reprendre conscience de son histoire est un signe de renaissance pour son peuple[441].

Garante de vérités intrinsèques, réservoir du savoir qui aide à vivre et à mourir[442] dans les sociétés africaines et latino-américaines – plus ou moins proches encore de leurs réalités traditionnelles –, la mémoire y est sacrée depuis les plus anciennes générations. La culture du souvenir apparaît comme un devoir social. Cependant, si son entretien et sa transmission incombaient autrefois aux spécialistes de la parole (griots, chamanes, etc.) la mémoire est aujourd'hui de plus en plus prise en charge par les écrivains. C'est effectivement ce que laisse percevoir la forte relation entre le passé historique des sociétés africaines et latino-américaines et le roman qui, depuis ses origines jusqu'à nos jours, ne cesse d'explorer l'histoire (aussi bien officielle que populaire) afin de la convertir en mémoire. Il n'est, dès lors, nullement étonnant d'entendre Boniface Mongo-Mboussa parler d'une manifeste « obsession » de la mémoire dans le roman africain[443] quand, de son côté, Christoph Singler décrit une littérature latino-américaine « obnubilée » par l'histoire[444]. Mémoire et histoire dont le rapport reste assez complexe pour la critique[445] sont alors constamment invitées à dialoguer autour de l'évocation du passé, de la construction du sens d'événements passés en vue d'éclairer le présent et lui fournir des bases fiables sur lesquelles se reconstruire. Selon les

[440]Jan Assmann, *La Mémoire culturelle, Op. cit*.
[441]Joseph Ki-Zerbo, « Histoire et conscience nègre », *Présence Africaine n°16* Oct. – Nov. 1957, pp. 53-69, p. 53.
[442]Ernesto Sabato, *Antes del fin, Op. cit.*, p. 10.
[443]Boniface Mongo-Mboussa, « Les méandres de la mémoire dans la littérature africaine », *Hommes & Migrations N°1228,* Novembre-décembre, 2000, pp. 68-79.
[444]Christoph Singler, *Le roman historique contemporain en Amérique latine : entre mythe et ironie*, Paris, L'Harmattan, 1993.
[445]Nous avons vu plus haut comment les deux notions étaient opposées en sciences humaines où la distinction paraît claire. Pourtant, comme le souligne Josias Semujanga, il reste difficile de cerner le rapport entre mémoire et histoire, surtout dans le roman qui conjoint ces notions que la critique sépare. Les deux notions semblent être superposables, l'une alimentant l'autre ou s'en servant et le floue est entretenu par le monde de la fiction qui les exploite indifféremment. Josias Semujanga, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », *Tangence N°75*, été 2004, pp. 15-39.

générations, suivant les époques, le rapport du roman à l'histoire a connu quelques variations, l'intérêt du passé allant des aspirations idéologiques et politiques aux préoccupations identitaires.

1. L'histoire dans le roman africain

Le roman négro-africain francophone émerge dans les années 1920-1930 alors que, dans un souci de réhabilitation de l'homme Noir et de l'Africain, dominé et marginalisé, l'écriture de l'histoire et la revalorisation de la culture africaine deviennent impérieusement nécessaires aux yeux des intellectuels africains et africanistes. Le fait est que,

> […] parmi les nombreux arguments qui ont justifiés la marginalisation du continent noir, son exploitation, la réduction en esclavage de ses populations, la pratique de la colonisation et la déshumanisation du nègre, il y a la négation de l'histoire de l'Afrique, le refus de reconnaître à l'Africain une quelconque histoire, la substitution de cette non-histoire supposée à une autre dont la haute qualité paraissait plus évidente[446].

Aussi, le contexte scientifique semblant rendre l'entreprise historiographique plus aisée pour la fiction que pour la science historique, confortait probablement l'intérêt du romancier africain pour l'écriture de l'histoire. Il apparaît effectivement que l'écrivain, par l'intermédiaire de la fiction, le romancier se trouve mieux indiqué pour traiter de l'histoire avec plus de légitimité que l'historien qui est alors confronté à certaines exigences disciplinaires. On retrouve justement cette idée chez Marc-Vincent Howlett et Romuald Fonkoua :

> Dans le combat qu'il fallait mener en vue de faire reconnaître l'existence d'un être nègre, dans un environnement toujours hostile et avec des méthodes facilement contestables, c'est à travers la fiction que l'histoire africaine pouvait réellement être écrite.[447]

Le dialogue entre le roman et l'histoire se révèle alors particulièrement important en Afrique dès les origines du genre. Nous parlerons même d'une relation ombilicale – entre l'histoire de l'Afrique et le roman africain – dont le cordon n'a jamais été coupé car, on le voit avec Justin Bisanswa, d'un bout à l'autre de la production romanesque africaine, « l'Histoire

[446]Marc-Vincent Howlett et Romuald Fonkoua, « La maison Présence Africaine », *Gradhiva N°10*, 2009, pp. 107-133, p. 115.
[447]Marc-Vincent Howlett et Romuald Fonkoua,« La maison Présence Africaine », *Op. cit*., p. 121.

existe et elle lui sert d'appui d'une manière ou d'une autre »[448]. C'est dire combien « elle hante la fiction africaine »[449]. Boniface Mongo Mboussa fait le même constat quand il s'intéresse à l'évolution de l'écriture de l'histoire dans le roman africain[450]. Il distingue globalement deux approches correspondant à des générations différentes. Une première approche un peu plus portée à la célébration de la mémoire (dans les années 1930 et 1950) et une approche critique plus lucide dans son rapport à l'Histoire (à partir des années 1960). La génération pionnière des années 1930 qui puise dans l'histoire et la mémoire ancestrale les ressources susceptibles de fournir une réponse au discours colonial et de revendiquer les indépendances dans le même temps, privilégie l'aspect politique et idéologique en se servant de l'évocation du passé pour « favoriser les prises de conscience et le refus du colonialisme ». L'idéologie politique prime donc et l'histoire est abordée de façon univoque, s'intéressant par exemple à la période coloniale uniquement pour en dépeindre les conséquences néfastes pour le sujet africain. Ainsi des textes comme *Le Vieux nègre et la médaille* (1956) de Ferdinand Oyono, *Ville cruelle* (1954) de Mongo Beti ou *Climbié* (1956) de Bernard Dadié. Le passé est généralement convoqué dans une attitude de procès de la colonisation en vue de condamner les coupables et faire justice aux victimes. En revanche, autour des années 1960, le passé est de plus en plus sollicité dans une sorte d'examen de l'héritage traditionnel, comme une sorte d'inventaire des traces de l'histoire sur les sociétés contemporaines. Yambo Ouologuem s'y emploie dans *Le Devoir de violence* (1968) tout comme le fait Ahmadou Kourouma avec *Les Soleils des indépendances* (1968) ou Tierno Monénembo dans *Les Ecailles du ciel* (1986). Ces deux différentes positions des romanciers africains par rapport à l'histoire témoignent d'un certain changement de perspective dans la convocation de la mémoire au fil des générations. Si on s'accorde avec Maurice Halbwachs pour reconnaître que la mémoire évolue selon les exigences du contexte, on ne s'étonnera pas de remarquer que, d'une génération à l'autre, les écrivains africains passent de l'évocation d'une mémoire traditionnelle, pourvoyeuse d'arguments nécessaires à la lutte contre une idéologie politique asservissante et déshumanisante, à l'exploration d'une mémoire ouverte à la diversité historique et culturelle, rendant compte d'une identité moins restrictive. C'est à cette génération qu'appartient Tierno Monénembo qui s'attache à la défense de la mémoire pour une meilleure conservation de soi et de son identité.

[448]Justin K. Bisanswa, « Vers quelle histoire africaine ? L'éblouissement de la mémoire africaine au prisme du roman africain », *Afrique Contemporaine N°241*, 2012, pp. 73-91, p. 77.
[449]*Idem*.
[450]Boniface Mongo Mboussa, « Les Méandres de la mémoire dans la littérature africaine », *Op.cit*.

2. Le roman historique latino-américain

En Amérique latine, l'écriture de l'Histoire constitue une tradition séculaire de reconsidération et de réélaboration de l'histoire officielle. A l'époque précoloniale déjà, chaque renouvellement de la civilisation, chaque changement de règne était accompagné d'une entreprise de réécriture de l'histoire, l'historiographie étant sous le contrôle total du nouveau leader, du nouveau roi, et l'histoire ayant pour intérêt principal la célébration du règne de celui-ci[451]. Cela s'est poursuivi pendant la période coloniale où les conquistadors ont pris en charge l'écriture de l'histoire de ce Nouveau Monde pour n'en livrer que leur point de vue de colons[452]. L'arrivée des indépendances et la prise en charge de l'écriture de l'histoire par les historiens, au sens scientifique du terme, n'a pas changé grand-chose dans ces nouvelles nations où les spécialistes de l'histoire ont très souvent manqué de rigueur disciplinaire, dominés par leurs penchants politiques et/ou idéologiques[453]. Ainsi, le réexamen du passé a très souvent été subjectif, se donnant généralement d'un point de vue personnel et individuel. De même que la succession des civilisations s'est faite plus par rupture que par continuité[454], l'historiographie en Amérique latine se présente alors comme une sorte d'amoncellement d'histoires discontinues laissant la place à une véritable polyphonie des voix accompagnée de grands silences et à une multiplicité de perspectives du souvenir de l'histoire. La littérature constituera la meilleure expression de cette multiplicité de discours et de perspectives historiques que le roman exploitera d'ailleurs assez remarquablement. On l'a dit, le roman est génétiquement lié à l'histoire, il s'y rapporte dans une sorte de « cannibalisme créateur », écrit Christoph Singler. Un pan entier du genre y est d'ailleurs consacré sous le signe du roman historique.

Examiner la relation entre le roman et l'histoire en Amérique latine peut globalement prendre le sens d'une analyse du roman historique latino-américain. De nombreux critiques se sont consacrés à cette entreprise et nous fournissent un panorama intéressant de la conception, du traitement du passé historique par le roman latino-américain. Pensons, entre autres, à

[451]Serge Gruzinski parle d'une histoire discontinue continuellement réécrite selon les aspirations des nouvelles civilisations ou de nouvelles orientations du destin commun des peuples latino-américains. *La colonisation de l'imaginaire,* Paris, Gallimard, 1988.

[452]Voir, entre autres, Edmundo O'Gorman, *La Invención de América*, México, FCE, 1958 ; Serge Grunzinski *La Colonisation de l'imaginaire, Op. cit.* ; Luc Capdevilla et Frédérique Langue, *Entre mémoire collective et histoire officielle : L'histoire du temps présent en Amérique latine*, PUR, Rennes, 2009.

[453]Michel Bertrand et Richard Marin montrent combien l'imbrication entre histoire et pouvoir politique, comment le fait que l'historiographie soit entre les mains des hommes politiques rend difficile une écriture objective de l'histoire. Michel Bertrand, Richard Marin, *Ecrire l'histoire de l'Amérique latine XIXe-XXe siècles*, Paris, CNRS Editions, 2001.

[454]Serge Grusinski explique que chaque nouvelle civilisation, en Amérique latine, se formait en détruisant la précédente, se construisait en effaçant l'ancienne. Cf. *La colonisation de l'imaginaire*, *Op. cit*.

Seymour Menton[455], Ángel Rama[456], Fernando Aínsa[457]. Avant tout, notons que la notion de roman historique en Amérique latine est moins restrictive qu'elle ne parait car les critiques finissent par penser comme José Emilio Pachecko que, en un sens, « todas las novelas son históricas »[458] du fait qu'ils se nourrissent tous – à des degrés variables bien sûr – de l'histoire[459]. Est donc « historique » tout roman qui problématise le passé – de façon précise, documentaire, ou simplement allusive, allégorique – afin de susciter une conscience historique. Certains critiques, comme Enrique Anderson Imbert voient tout de même une différence entre le roman historique et celui démuni d'épithète dans la non-contemporanéité de l'écrivain avec les événements relatés. « Una novela es histórica no porque representa una época pasada para nosotros, lectores, sino una época pasada para el novelista »[460] notera justement E. Anderson Imbert. Ceci dit, scrutant l'évolution du roman historique latino-américain, on se rend compte que, à la différence du roman africain qui est né dans une forte volonté de contestation du cours de l'histoire, recourant à celle-ci pour manifester l'idéologie anticolonialiste et les aspirations des populations africaines à l'indépendance politique et culturelle, l'usage de l'histoire dans le roman latino-américain a d'emblée été au-delà de la lutte anticolonialiste pour immédiatement être postcolonial. En fait, le roman latino-américain peut être qualifié de postcolonial dans tous les sens du terme pour la simple raison qu'il n'existe vraiment qu'après la période coloniale et, par conséquent, son questionnement de l'histoire est directement lié aux problématiques d'après les indépendances[461].

[455]Seymour Menton, *La Nueva novela histórica la América latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993.
[456]Ángel Rama, *La Novela en América Latina: Panoramas 1920 – 1980*, Bogotá, Procultura, 1992.
[457]Fernando Aínsa, "Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico", *Casas de las Américas, N° 202*, Enero – abril 1996, pp. 12-13.
[458]José Emilio Pachecko, « Inventario. Historia y novela : todos nuestros ayeres », *Proceso N°444*, Junio 1985, p. 50.
[459]Le roman historique en Amérique latine est une réalité aussi complexe que l'univers latino-américain lui-même. Il connaît deux phases d'évolution marquées par sa définition et ses modalités d'exploitation du passé historique. Dans un premier temps, depuis *El Periquillo Sarniento* de José Joaquin Fernandez de Lizardi jusqu'à la révolution favorisée par la génération d'Alejo Carpentier, le roman historique latino-américain se définit par son effort d'objectivité et de fidélité à l'histoire. Il obéit à trois critères fondamentaux que sont l'absence de contradictions avec l'histoire officielle, le soin d'éviter les anachronismes et la compatibilité de la réalité avec la logique et la physique. Avec le travail esthétique des écrivains comme Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Eloy Martinez, Augusto Roa Bastos ou Gabriel García Márquez, on assiste à une rupture du contrat de lecture dans les années 1940. Les critères classiques sont ignorés au profit d'une libre expression à la fantaisie de l'écrivain réorganisant l'histoire à sa guise, recourant à la parodie, au pastiche ou à l'ironie pour relater les événements historiques. Naît ainsi un roman historique latino-américain faisant le choix des anachronismes, rompant avec la linéarité de l'histoire traditionnelle dans l'idée qu'« el orden de los hechos no altera la realidad de los hechos », tel qu'on peut le lire dans *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos.
[460]E. Anderson Imbert, « Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX », *Estudios sobre los escritores en América*, Buenos Aires, Raigal, 1954, p. 40.
[461]Jean Franco (*Historia de la literatura hispanoamericana*) ou Carlos Fuentes (*La Gran novela latinoamericana*) reconnaissent qu'il n'y a pas de grande littérature latino-américaine pendant la période coloniale et que la production romanesque y est très rare, la censure étant très coriace avec ce genre estimé trop pervers pour les "si jeunes âmes indigènes". Les indépendances sont alors pratiquement le fruit des seuls intellectuels et historiens de cette époque. « [E]s por ello natural que el siglo XIX le pertenezca a los

Dès la prise de parole des Latino-américains, les écrivains en tout cas, la question du destin de la société se pose en termes d'identité nationale supra-raciale en Amérique latine. C'est en se pensant dans leur particularité par rapport aux métropoles que les latino-américains aspirent à leur indépendance. C'est en considérant les différentes influences qui ont contribué à la formation de leur culture qu'ils entendent se démarquer du modèle européen. On comprend alors que, contrairement aux écrivains africains s'engageant dans une contre-histoire, les Latino-américains mettent plus l'accent sur un questionnement « resémantisateur »[462] de l'histoire. Le réexamen des événements historiques est motivé non pas tant par la volonté d'offrir une nouvelle version de l'histoire sue de tous, mais plutôt d'en fournir un sens inédit. Aussi, l'avènement du roman dans un contexte postcolonial où le visage du bourreau ne correspond plus à celui de l'étranger mais plutôt à celui du frère, fait que ce qui y prime désormais

> ce sont les agissements et souffrances des humains, leur rapport aux événements d'une époque de préférence lointaine. [Ceux-ci] renverraient à la quête de vérités transhistoriques concernant la condition humaine en proie aux tourbillons de l'histoire[463].

Un certain humanisme y est privilégié. Ouvrage pionnier du roman latino-américain, *El Periquillo Sarniento* ouvre la voie en exploitant le passé historique pour défendre l'égalité des droits humains sans distinction de race. Situant son texte dans une Amérique coloniale où l'intolérance raciale est très forte, José Fernández de Lizardi dénonce la discrimination et la subalternisation de l'Autre sous prétexte de son étrangeté. Un de ses personnages se charge du discours :

> Luego si cada religión tiene sus ritos, cada nación sus leyes y cada provincia sus costumbres, es un error crasísimo el calificar de necios y salvajes a cuantos no coinciden con nuestro modo de pensar, aun cuando éste sea el más ajustado de la naturaleza, pues si los demás ignoran estos requisitos por una ignorancia inculpable, no se los debe atribuir a delito. […] Por consiguiente es un error calificar de bárbaros a los individuos de aquella o aquellas naciones o pueblos que no suscriben a nuestros usos, o porque los ignoran, o porque no los quieren admitir.[464]

historiadores y educaciones, y muy marginalmente a los poetas y novelistas », écrit Carlos Fuentes, *La Gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 75.

[462]Carlos Pacheco parle d'un « escrutinio resemantizador de la historia » pour désigner le sens nouveau conféré aux événements historiques, une sorte de révisionnisme à l'exemple de la reconsidération de La Conquista comme événement fondateur des nouvelles Nations latino-américaines et non plus seulement comme fin d'une existence paradisiaque. Carlos Pacheco, « La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea : perspectivas y problemas para una agenda critica », *Estudios Año 9, N° 18,* Caracas, jul-dic, 2001, pp. 205-224.

[463]Christoph Singler, *Le roman historique latino-américain contemporain*, *Op. cit.*, p. 14.

[464]José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, Madrid, Catedra, [1816] 1997, p. 730.

Dès le départ donc, la problématique de la vie sociale et du passé latino-américain est abordée d'un point de vue humain et non racial. A côté de cette propension à l'humanisme, la question de l'identité dans un contexte de diversité et de complexité culturelle traverse le roman latino-américain d'un bout à l'autre et constitue la raison fondamentale de l'omniprésence de l'histoire dans le roman. On le sait avec Luc Capdevilla, « tout discours sur le passé constitue un enjeu identitaire puissant »[465]. C'est en vue de se reconstruire une identité valable pour leur univers que les écrivains latino-américains se chargent de redire l'histoire, de la réinterroger ou la réinventer[466] dans ses faits, ses dits et même ses silences. Le roman africain postcolonial et le roman latino-américain se rencontrent justement dans cette même quête identitaire liée au réexamen du passé historique, dans le même espoir placé en la fiction pour débrouiller une identité complexifiée par le cours de l'histoire. On le comprend aisément avec Tchikaya U'Tamsi qui laisse entendre que « hier est dans les pieds de demain »[467], disant ainsi que sans ancrage dans le passé, le présent est vide de sens et l'avenir hypothéqué. L'idée est la même chez Carlos Fuentes :

> Recordar; volver. Entonces podemos percatarnos de que vivimos rodeados de mundos perdidos, de historias desaparecidas. Estos mundos y sus historias son nuestra responsabilidad: fueron hechos por hombres y mujeres. No podemos olvidarlos sin condenarnos nosotros mismo a ser olvidados. Debemos mantener la historia para ser historia; somos los testigos del pasado para tener un futuro[468].

Ecrivains africains et latino-américains s'emploient alors à l'écriture de l'histoire par devoir de mémoire, convaincus que le souvenir de leur trajectoire reste le principal sinon le seul moyen de négocier efficacement leur destin. Sur ce plan, une certaine connexion semble s'établir entre des écrivains exploitant une histoire qui leur est commune. Dans leur évocation de l'histoire et même dans la manière de le faire, des écrivains africains et latino-américains se rencontrent de plus en plus depuis quelques années, ce qui suscite des interrogations. Nous venons à nous demander si la connexion est fortuite, due au simple fait que leurs histoires

[465]Luc Capdevilla et Frédérique Langue, *Entre mémoire collective et histoire officielle : L'histoire du temps présent en Amérique latine, Op. cit.*, p. 15.

[466]Pensons à Fernando Aínsa qui, examinant le rapport entre la fiction et l'histoire, montre que dans de nombreux cas, en Amérique latine encore plus, la fiction (re)configure l'histoire. Elle ne se contente pas de reconstruire le passé mais l'invente en lui donnant une forme et un sens. Fernando Aínsa, « La invención literaria y la reconstrucción histórica », *America N°12*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 11-24. Dans le même sens, Carlos Pacheco écrit que « este amplísimo corpus de relatos novelescos más que a recontar nuestro pasado se han dedicado más bien, en los últimos treinta y tantos años, a reinventarlo » in Carlos Pacheco, « La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea : perspectivas y problemas para una agenda critica », *Estudios Año 9, N° 18,* Caracas, jul-dic, 2001, pp. 205-224, p. 207.

[467]Propos d'un personnage de *Phalènes*, écrit par Tchikaya U'Tamsi, cités par Boniface Mongo Mboussa. Boniface Mongo Mboussa, « Les méandres de la mémoire dans la littérature africaine », Op. cit., p. 72.

[468]Carlos Fuentes, *La Gran Novela latinoamericana, Op. cit.*, p. 44.

singulières se rencontrent à un moment donné, ou si elle est intentionnelle, révélant une volonté de partage d'une mémoire découlant d'une histoire en commun. On pourrait parler, dans ce cas, d'une véritable connexion transatlantique, de l'organisation d'une phratrie. Le rapprochement des romans de Tierno Monénembo et Jorge Amado, deux écrivains fortement engagés dans l'écriture de la mémoire, nous servira d'éclairage sur la réalité d'une telle connexion.

Tierno Monénembo est l'une des plus illustres figures de la littérature africaine contemporaine. Sa biographie autant que sa bibliographie[469] trace le parcours d'un « oiseau migrateur »[470] dont le chant de l'exil ne cesse de se composer sur des notes d'Afrique, d'Histoire, de mémoire. Depuis *Les Crapauds-brousses*[471] jusqu'à *Les Coqs cubains chantent à minuit*[472] en passant par *Les Ecailles du ciel*[473] et *L'Aîné des orphelins*[474], l'histoire des peuples africains et la mémoire qui lui est liée, son recoupement avec l'histoire et la mémoire de l'Europe ou de l'Amérique, constitue l'intérêt majeur de l'écriture de Tierno Monénembo. On le voit aisément par l'exploration, dans l'ensemble de son œuvre, d'espaces divers exprimant l'écho d'Afrique d'un point à l'autre du monde et d'un point à l'autre de l'histoire. Ainsi se succèdent les univers africain, français et américain. L'Amérique, notamment sa partie latine, est justement mise à l'honneur dans *Pelourinho* qui jette un regard particulier sur le Brésil et sa célèbre ville San salvador de Bahia. Avec ce roman, Tierno Monénembo se penche sur l'histoire croisée de l'Afrique et l'Amérique latine au prisme d'une mémoire en partage. C'est d'ailleurs sous le mode d'une mémoire partagée que nous est livrée l'histoire d'Escritore, cet « Africano » qui se rend au Brésil à la recherche de ses cousins, descendants d'un commun ancêtre autrefois embarqué pour le Nouveau Monde en tant qu'esclave. Par la double mémoire de « Leda paupières de chouette », l'aveugle qui voit avec les yeux des dieux africains, et Innocencio, le voyou qui maîtrise les contours de la ville – les deux personnages qui prennent tour à tour la charge du récit –, Tierno Monénembo nous fait découvrir le

[469]Des travaux comme ceux de Pius Ngandu Nkashama (*Mémoire et écriture de l'histoire dans Les Ecailles du ciel de Tiérno Monénembo*), Des travaux comme ceux de Sélom Komlan Gbanou (*Tiérno Monénembo : la lettre et l'exil*) ou Edem Koku Awumey (*Tierno Monénembo : Ecriture de l'exil et architecture du moi*) et même Noémie Auzas, retracent en détail le parcours biographique de Tierno Monénembo, de sa Guinée natale au Brésil en passant par, entre autres, la Côte d'ivoire et la France. Ils montrent surtout combien ce parcours bibliographique qui vaut à l'auteur guinéen l'étiquette d'« écrivain de l'exil » se répercute sur sa production littéraire.

[470]Nous pensons à la correspondance métaphorique que Alain Mabanckou fait entre un écrivain « digne de ce nom » et un oiseau-migrateur. Cf. Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau-migrateur », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, *Op. cit*., pp. 59-60.

[471]Tierno Monénembo, *Les Crapauds-brousses*, Paris, Seuil, 1979.

[472]Tierno Monénembo, *Les Coqs cubains chantent à minuit*, Paris, Seuil, 2015.

[473]Tierno Monénembo, *Les Ecailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986.

[474]Tierno Monénembo, *L'Aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000.

parcours d'un personnage parti de l'Afrique pour le Brésil dans l'espoir de retrouver des membres de sa phratrie morcelée par le cours de l'histoire. C'est l'occasion pour l'auteur de représenter l'univers bahianais dans sa culture, ses personnages atypiques et les souvenirs qu'il renferme, souvenirs qui rendent compte du lien entre l'Amérique latine et l'Afrique qui a activement participé à son peuplement. Si l'évocation de ce lien est très peu présente dans le roman africain, notamment dans l'espace francophone comme le fait remarquer Kangni Alem[475], il a assez souvent été mis en valeur par les écrivains latino-américains. Pensons à des auteurs comme Nicolás Guillén, Carlos Fuentes ou Alejo Carpentier. Un des écrivains dont l'œuvre est entièrement traversée par cette relation afro-latino-américaine est Jorge Amado.

Jorge Amado (1912-2001) fait partie des écrivains latino-américains du très retentissant « boom » des années 1960. Il n'a peut-être pas le même rayonnement qu'un Carlos Fuentes ou un Alejo Carpentier dans le champ littéraire francophone, mais il reste tout de même un auteur de référence quand on évoque le roman brésilien ou le roman latino-américain[476]. Son œuvre est dominée par la question des classes, l'exploitation de l'homme dans une société dominée par le capitalisme et surtout par la carte culturelle du Brésil qu'il présente comme une « extraordinaire mosaïque culturelle » renvoyant à la fois aux cultures indigènes, indo-européennes et africaines qui se côtoient depuis des siècles dans une créolisation continue. Dans son expression d'une culture créolisée au Brésil, Jorge Amado laisse d'ailleurs très souvent entendre la voix de l'Afrique, sa présence est sans cesse rappelée dans une certaine quête des origines comme c'est le cas dans *Jubiabá* ou dans *Tocaia Grande*. *Bahia de tous les saints*[477] fait partie de cette gamme amaldienne qui évoque, d'une manière ou d'une autre, la mémoire croisée de l'Afrique et l'Amérique latine. Le roman évoque les tribulations d'Antonio Balduino – orphelin très jeune et remis à la garde de sa tante – qui va devoir faire l'expérience de la misère du « nègre » pour donner un sens à sa vie. Un sentiment d'incomplétude l'habite, réveillant en lui le permanent désir de retrouver « le chemin de la maison ». Il a le sentiment de manquer de quelque chose que seule peut lui apporter la mer qui a vu venir autrefois les différents migrants ayant contribué à l'édification du Brésil. Le récit de la vie d'Antonio Balduino permet ainsi à Jorge Amado d'exposer le regard d'un Brésil

[475]Kangni Alem qui s'intéresse à la mémoire historique à travers le thème de l'esclavage en Afrique et en Amérique latine dans son roman *Esclaves* estime que les écrivains africains sont moins évocateurs de cette réalité, contrairement au latino-américains.

[476]Pierre Privat qui s'intéresse à la réception de l'œuvre de Jorge Amado dans un article intitulé « Fortune et infortunes de Jorge Amado » mentionne que « c'est l'écrivain le plus lu au Brésil ; sans doute le plus connu dans le monde ». Pourtant, malgré son succès, l'œuvre de Jorge Amado reste sans réelle fortune, sans une véritable reconnaissance dans le canon littéraire.

[477]Ce roman fait d'ailleurs partie d'une trilogie qui sera définitivement publiée sous le titre *Jubiabá*.

sinon d'une Amérique latine qui garde en mémoire ses origines africaines et une histoire transocéanique sans laquelle il reste incomplet. Avec ces deux romans – *Pelourinho* et *Bahia de tous les saints* – qui nous offrent une mémoire croisée entre Africains et Latino-américains, nous pouvons appréhender les enjeux de la mise en récit de cette mémoire. Nous verrons par exemple que les deux écrivains s'engagent à écrire contre l'oubli, la mémoire devenant un devoir pour tout membre de la société en vue d'en sauvegarder « les valeurs primordiales ». Nous verrons aussi que l'évocation de l'histoire et de la mémoire transatlantiques est une entreprise de consolidation de l'identité de peuples dont l'histoire est disséminée à travers les océans. Il s'agit de faire remarquer, avec nos deux romanciers, que l'histoire de l'Afrique ne s'arrête pas sur ses terres tout comme celle de l'Amérique latine ne commence pas sur son territoire. Ce qui ressortira de ce regard croisé sur nos deux textes c'est surtout une certaine mise en route de la phratrie afro-latino-américaine dans un élan de reconstruction de la communauté de mémoire que forment ces deux espaces.

III/ Ecriture et conjuration de l'oubli

> L'Histoire de l'Afrique depuis cinq siècles est une histoire de mémoire, de généalogie. Tant que nous n'aurons pas réglé ce problème de mémoire nous ne pourrons pas aller de l'avant[478].

La position de Tierno Monénembo est claire, il faut « libérer l'avenir du passé »[479] en époussetant la mémoire de l'oubli qui la recouvre. De là d'ailleurs sa fascination pour les écrivains latino-américains, notamment Jorge Amado, qui partagent les mêmes préoccupations devant le problème de la mémoire et l'oubli dans leurs sociétés. La question reste de savoir comment sauver cette mémoire ? Comment conserver le souvenir vital des peuples ? « De la única manera que se conservan las cosas. […] Escribiéndolas »[480] répondrait Mario Vargas Llosa via un de ses personnages. Ecrire la mémoire pour la sauvegarder, écrire pour conjurer l'oubli, voilà ce qui semble profondément motiver Jorge Amado et Tierno Monénembo. Diverses stratégies de rappel sont ainsi déployées, mobilisant les figures-souvenirs dont parle Jan Assmann. Partant de l'idée de Maurice Halbwachs qui explique qu'une vérité a besoin d'être présentée de façon concrète pour se fixer dans la mémoire, Jan

[478]Tierno Monénembo, « entretien d'Eloise Brezault avec Tierno Monénembo », URL : http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2581, mis en ligne le 21/10/2002, consulté le 10/07/2013.
[479]Expression que nous empruntons à Michel Surya cité par Fernando Aínsa. Fernando Aínsa, « Los guardianes de la memoria », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 22 octobre 2010, consulté le 17 juillet 2016. URL : http://amerika.revues.org/1442
[480]Mario Vargas Llosa, *La Guerra del fin del mundo*, Barcelona, Plaza & Jarés, 1981, p. 341.

Assmann arrive à la notion de figures-souvenirs par laquelle il désigne les images-souvenirs – dont parle Maurice Halbwachs – « façonnées culturellement et contraignantes socialement »[481].

1. La figuration de la mémoire

Pour écrire la mémoire, pour donner du sens et de la crédibilité aux souvenirs qu'ils évoquent, les écrivains Jorge Amado et Tierno Monénembo ont besoin de recourir à un certain nombre de stratégies dans leur narration. Ainsi par exemple de l'usage des figures souvenirs renvoyant à l'espace, le temps et le rapport entre individus. Maurice Halbwachs le montre, l'espace et le temps participent de façon assez significative à la conservation et à la réactualisation du souvenir. Il explique que la mémoire a besoin de supports concrets comme un événement, une figure personnelle ou un lieu susceptibles de la restituer dans le temps. Dans son *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine conceptualisait le principe du chronotope qui postule le lien étroit entre l'espace et le temps dans le roman. Nous tentons ici alors, de voir comment Jorge Amado et Tierno Monénembo s'appuient sur ces différents éléments pour mettre en œuvre des stratégies narratives de rappel, comment ils se servent de procédés narratifs particuliers pour transformer ces éléments en objets épistémologiques permettant le souvenir.

A/ L'écriture cartographique[482]

L'écriture cartographique a à voir avec la mémoire topographique, avec les lieux et leur pouvoir de rappel comme l'indique Pierre Nora avec *Les Lieux de mémoire*. L'écriture cartographique procède à une exploration signifiante de l'espace mis en scène. L'espace est un élément essentiel à l'existence humaine. Il situe l'individu, lui offre des repères et trace ses cadres de vie[483]. Florence Paravy revient sur l'importance ainsi reconnue à l'espace dans toutes les sciences humaines avant de souligner combien il est doublement significatif pour l'univers romanesque.

[481]Les figures-souvenir ne sont rien d'autre que les « images-souvenirs » que Maurice Halbwachs (*Les Cadres sociaux de la mémoire*) définit comme le résultat du mouvement – entre la pensée (abstraite) et l'expérience (concrète) – qui permet la formation du souvenir. Jan Assmann choisit de remplacer le terme « images » par « figures » en cela que le second dépasse l'aspect iconique pour intégrer jusqu'à l'aspect narratif des réalités favorisant le souvenir.

[482]La notion d'écriture cartographique nous a été inspirée par Lydie Moudilano qui note que les romanciers africains écrivent l'espace comme « une carte de lieux de mémoire ». cf. Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et1990*, *Op.cit*.

[483]Edward Twitchell Hall, *La dimension cachée*, Paris, Points, 1978.

> Si l'espace « réel » en soi est une construction signifiante, tout discours sur l'espace, notamment le discours littéraire, est donc construction signifiante au second degré, qui informe, trie, et hiérarchise le matériau pré-construit offert par le « réel ». Il apparaît donc légitimement comme un champ privilégié de significations psychologiques, sociologiques, esthétiques ou philosophiques[484].

En effet, dans le roman, l'espace c'est avant tout l'espace représenté, l'espace de la diégèse. Mais, ainsi que le relève si bien Florence Paravy, l'écriture romanesque traite également de l'espace comme d'un objet poétique.

> Elle développe à travers les tropes les réseaux connotatifs et symboliques, tout un langage spatial particulièrement riche du fait que ces figures poétiques reposent sur un transfert, un déplacement sémantique. L'histoire signifiant se met alors au service de l'écriture poétique qui révèle à son tour un imaginaire spatial spécifique et fait surgir un signifié second[485].

Bien plus qu'un simple décor, l'espace romanesque peut alors se poser comme un véritable actant, constituant une isotopie[486], participant du sens du récit dont il sert de pré-texte ainsi que défini par Edmond Cros, c'est-à-dire le tissu textuel primaire sur la base duquel se construit un texte[487]. Le rôle ainsi joué par l'espace dans la distribution du sens du récit romanesque est observable dans les textes de Tierno Monénembo et Jorge Amado qui puisent dans les ressources spatiales les moyens d'expression de la mémoire évoquée par leur récit. L'espace évoqué par ces deux écrivains n'est jamais muet, il est au contraire toujours très expressif. Ainsi de Bahia, ses bidonvilles, ses rues, ses édifices et ses lieux populaires voire les paysages environnants qui permettent de l'exprimer dans sa globalité. Nous avons retenu ici ceux qui nous parlent le plus.

a- Le quartier populaire

Le quartier populaire constitue le trope principal des deux romans que nous rapprochons ici : *Pelourinho*, qui tire son titre du quartier bahianais du même nom, et *Bahia de tous les saints* qui insiste sur un bidonville au nom très évocateur de Morne du châtre-nègre. Le quartier populaire est généralement lieu de la confluence et du bourdonnement du peuple. Il semble être le lieu le mieux indiqué pour exprimer la spécificité culturelle d'une

[484]Florence Paravy, *L'Espace dans le roman africain contemporain,* Paris, L'Harmattan, 1999, p. 9.
[485]*Ibidem.,* p. 11.
[486]« Par isotopie, [écrit Greimas,] nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique », A. J. Greimas, *Du Sens*, 1970, p. 188.
[487]Edmond Cros, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

société et, surtout, la résonance de l'histoire loin de la culture académique régie par des normes négligeant certains aspects des événements historiques[488]. Que Tierno Monénembo qui cherche à « exprimer Bahia dans son histoire, sa mythologie, dans tout le fouillis racial, génétique, historique, culturel, culinaire, archéologique et architectural »[489], nous plante dans un quartier historique de cette ville nous paraît donc bien calculé.

L'écriture du pelourinho est effectivement l'occasion, pour le romancier africain, de représenter une diversité raciale et culturelle qu'on peut facilement mettre en rapport avec l'histoire du peuplement des Amériques. Africains, Européens, Américains de diverses origines se retrouvent alors dans le texte de Tierno Monénembo, rajoutant une couche au métissage que s'est très souvent réjoui de peindre Jorge Amado. Ce métissage humain est la marque la plus visible d'une créolisation culturelle qui porte le souvenir de l'histoire édificatrice de la nation brésilienne. Signalons déjà que ce qui semble intéresser l'écrivain africain ce n'est pas tant l'histoire particulière du Brésil mais celle qui le lie à l'Afrique. C'est donc à la manière d'un Jorge Amado, écrivant une certaine présence de l'Afrique dans le quotidien de *Bahia de tous les saints*, que Tierno Monénembo remet un peu de lumière sur le lien historique et culturel des deux espaces. De ce point de vue, le monde bahianais est peint avec un accent particulier sur l'apport de l'Afrique ou de l'héritage de la culture africaine dans la vie des individus. Jorge Amado donne le ton dans son roman. Antonio Balduino, le jeune héros dont les tribulations sont rapportées par le romancier brésilien, possède un double caractère qui rappelle ce que Jorge Amado note comme étant l'un des plus précieux apports du monde africain dans le caractère latino-américain : le goût de la vie et la force de lutter contre les opprimantes réalités de leur univers. A ce propos, il écrit ceci :

> C'est aux Noirs que nous devons quelques-unes de nos caractéristiques populaires les plus puissantes, comme notre capacité à résister à la misère et à l'oppression, à survivre aux conditions les plus dures et les plus adverses, à rire et à aimer la vie. C'est à eux encore que nous devons cette joie de vivre qui nous pousse à lutter et à vaincre le retard, la misère, le manque de liberté et les innombrables obstacles qui s'opposent à notre développement[490].

[488]Nous pensons par exemple au fait que, comme le formule Tzvetan Todorov, l'histoire canonique se tient aux aspects matériels et souvent quantifiables alors que la mémoire (qu'on peut prendre comme une forme populaire de l'histoire) privilégie la trace des événements sur l'esprit des individus. Voir Tvetan Todorov, « La Mémoire devant l'histoire », *Terrain N° 25*, 1995, pp. 101-112.
[489]Tierno Monénembo « entretien d'Eloise Brezault avec Tierno Monénembo », *Africultures*, [En ligne] URL : http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2581, consulté le 18 janvier 2011.
[490]Jorge Amado, « Nous sommes un peuple métis », *Op. cit*., p. 18.

On le voit dans le texte, Antonio Balduino est un jeune « nègre » menant une vie heureuse et insouciante malgré le contexte difficile. Sa vie de jeune orphelin très tôt transformée en vie de mendiant est une vie paisible rythmée par la samba, la macumba et les virées nocturnes sur les plages avec de gentilles mulâtresses. Aussi, dans son enfance déjà, Antonio Balduino qui « s'imaginait devenu homme, […] luttant la lutte de chaque jour »[491] est fait à l'idée de ne jamais se laisser exploiter sous quelque forme d'esclavage. Son héros préféré, son modèle est Zumbi des Palmiers, le « nègre » qui s'était battu pour sa liberté et qui était mort pour ne plus jamais être esclave.

L'Afrique au Brésil, c'est aussi les cérémonies telles « la macumba » ou « le candomblé » durant lesquelles les bahianais « dansaient sur des vieilles musiques africaines »[492]. Autre aspect non négligeable de la présence africaine dans le monde bahianais, c'est la langue. Elle se lit essentiellement dans les domaines culinaires et musico-religieux[493] même s'il en reste de rares locuteurs comme Jubiaba. Divers mots tels que *mungunsa*, *farofa* de *dendé*, *mandinga* ou *macumba*, qui ont à voir avec le nagô[494] que parle Jubiaba, abondent dans le texte de Jorge Amado et apparaissent comme le souvenir de la vie africaine d'autrefois. La langue et la culture africaine, des éléments qui n'échappent également pas à Tierno Monénembo. Ce dernier est fasciné par la langue bahianaise qui dit à la fois le Portugal, l'Afrique et ce qu'en a fait l'Amérique. Il l'a transcrit en français avec assez d'habileté, et ce qui ressort de plus intéressant dans la perspective du souvenir de l'Afrique, c'est cette même mémoire de la langue que nous venons d'évoquer chez Jorge Amado avec l'existence de mots d'origine africaine.

Le roman de Tierno Monénembo fait état de l'usage brésilien de mots comme *combuscas de goïaba, kalundu*, *xinxin de galinha*, ou le *Eku lai lai*/ *Eku a ti djo* de la chanson

[491]Jorge Amado, « Nous sommes un peuple métis », *Op. cit*., p. 16.
[492]*Ibidem.,* p. 115.
[493]Guy Hazael-Massieux explique que la cuisine, les chants et la religion qui, en Amérique latine, gardent l'essentiel des items d'origine africaine, sont des domaines assez résistants à la déculturation car pouvant plus aisément survivre au changement d'implantation. cf. Guy Hazael-Massieux, « Traces culturelles et linguistiques », *Notre librairie n°80*, pp. 7-14. Au-delà de cette conservation de la mémoire africaine par l'art culinaire, c'est à la mémoire culinaire de tout le Brésil que Gilberto Freyre lie les ingrédients et les recettes d'origine africaine. Il écrit : « En el régimen alimentario brasileño, la contribución africana se firmó principalmente por la introducción del aceite de dendê y la pimenta malagueta, tan característicos de la cocina bahiana; por la introducción del quiabo; por el uso más frecuente del plátano; por la gran variedad en la manera de preparar el pollo y el pescado. Varias comidas portuguesas o indígenas fueron modificadas en Brasil por el aderezo o por la técnica culinaria del negro; algunos de los platos más característicamente brasileños son de técnica africana : la farofa, el quibebe, el vatapá », in Gilberto Freyre, « Presencia africana en el arte brasileno del dulce », *Antologia*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1977, p. 95.
[494]Le glossaire de l'édition folio souligne à propos de ce mot qu'il renvoie à un « dialecte africain qui n'est plus en usage au Brésil que chez les nègres de Bahia ».

traditionnelle qui évoque le prince du Dahomey. La culture urbaine de tous ces jeunes « qui s'attifent de bérets multicolores et parlent de Jamaïque et d'Atlanta sur fond de musiques zoulou et luba »[495] contribue également au souvenir de l'Afrique. Il y va également de l'artisanat avec les broderies de Leda dont une des responsables de l'église assure la propagande : « Style africain, broderies exquises nées sous la main d'une fée qui, les yeux fermés, vous concocte des merveilles »[496]. Le monde religieux avec l'évocation de divinités africaines sonne comme une évidence de la conservation de réalités de leur terre d'origine par les afro-brésiliens.

Au-delà de cette mémoire vivante par la langue et la culture, il y a la mémoire des lieux, détenteurs d'un sens symbolique investi par leur histoire ou par le nom qu'ils portent. On le sait avec Maurice Halbwachs, les lieux, l'environnement est le principal réservoir de nos souvenirs. L'espace et les objets pourraient même être plus efficaces dans la conservation du souvenir : « la nature a la mémoire tenace », prévient Sony Labou Tansi. Innocencio, dans *Pelourinho*, s'en apercevra d'ailleurs en reconsidérant la réalité historique entre l'Afrique et le Brésil. « Des deux bords de l'Océan, les négriers n'avaient rien pu contre la mémoire des choses. Car les choses, Escritore, en savent bien plus que les hommes », finira-t-il par reconnaître. Il apparaît de ce point de vue que la mémoire des choses, la mémoire des lieux peut efficacement venir au soutien de la mémoire des individus. De là le recours à un usage significatif des lieux qui sont mentionnés dans les textes pour en sortir le sens symbolique, afin d'en tirer la mémoire qu'ils renferment. Nous l'avons noté plus haut, les deux écrivains choisissent des quartiers historiquement significatifs. La ville de Bahia l'est déjà elle-même en tant que première capitale du Brésil et en tant que plaque tournante de l'esclavage des populations africaines. Le Morne du châtre-nègre l'est encore particulièrement en cela qu'il représente le lieu exact où les esclaves étaient broyés dans leur intimité. Il sert à Jorge Amado de revenir sur cette pratique esclavagiste qui consistait, comme l'indique son nom, à châtrer les nègres qui ne voulaient ou ne pouvaient pas remplir leur fonction de producteur de nouveaux esclaves[497]. *Pelourinho* renvoie lui aussi au quartier historique qui doit son nom au pilori où étaient punis les esclaves[498]. Bien plus que Tierno Monénembo, Jorge Amado pratique en profondeur l'écriture cartographique par l'éclatement de l'espace, un procédé qui

[495]Tierno Monénembo, *Pelourinho, Op.cit.*, p. 81.
[496]*Idem*.
[497]Jorge Amado, *Bahia de tous les saints, Op. cit*., p. 42.
[498]Lo largo do Pelourinho est l'un des plus anciens quartiers crées par des esclaves. Classé patrimoine de l'humanité par l'UNESCO, on y rencontre une forte population afro-brésilienne.

passe pour être une tendance chez les écrivains latino-américaine problématisant l'histoire à ce que relève Fernando Aínsa[499].

Partant du morne du châtre-nègre avec le jeune Antonio Balduino, Jorge Amado nous entraîne vers la ville en traversant le passage Zumbi des Palmiers. Cette rue, « venelle agonisante », dort « comme une vieille fille, que son fiancé a quittée pour des capitales lointaines ». L'image de cette rue sans vie, triste et oubliée, où seul le spectacle quotidien d'une jeune fille sur son balcon recevant l'œillet de son galant signale une vivante présence, correspond certainement au triste oubli qui enveloppe le personnage historique dont elle porte le nom[500]. Ce passage se constitue rapidement en motif qui permet à Jorge Amado de rappeler l'histoire de Zumbi, personnage hautement important pour l'histoire du Brésil mais dont beaucoup – comme Antonio Balduino avant que le père Jubiaba ne lui raconte l'histoire de Zumbi des Palmiers[501] – ne lie le nom qu'à la rue qui semble en être la seule mémoire. Par l'évocation de l'histoire de ce héros, qui deviendra le modèle d'Antonio Balduino, Jorge Amado n'appelle pas seulement au souvenir d'un personnage qui a vaillamment œuvré pour la liberté au Brésil, il appelle également à reconsidérer le souvenir qu'en propose la version officielle de l'histoire de celui-ci[502].

L'histoire de Zumbi des Palmiers est finalement une sorte de tissage du lien généalogique entre les afro-brésiliens et leurs ancêtres Africains. Pour ces « nègres » dont le

[499]Dans le prolongement des travaux Arturo Ardao, Fernando Aínsa montre que les latino-américains ont fait de l'espace un motif, un thème, un lieu où les scénarios représentatifs de l'histoire latino-américaine résument la temporalité. La représentation de l'espace sert dès lors à pointer les lieux et les moments de cristallisations de l'histoire de leur société. Fernando Aínsa, « del espacio vivido al espacio del texto », *Op.cit*., pp. 33-34.

[500]Le destin de la rue, comme son identité, est confondu à celui du personnage dont il porte le nom. On s'accordera avec Fernando Vallejo pour reconnaître que « las calles tienen identidades prestadas, no son ellas mismas, son el pavimiento a donde ha ido a parar el grandioso nombre de los heroes que han batallado », Fernando Vallejo, *El Fuego secreto*, Bogota, Alfaguara, 1999.

[501]Zumbi Dos Palmares est un chef de résistance qui, avec sa bande d'esclaves insurgés, lutta longtemps contre le colon portugais et fonda le royaume autonome des Palmares au XVIIe siècle. Il existe aujourd'hui, à Bahia, une statue à son effigie avec l'inscription « o lider negro de todas as raças ». Mais ce personnage n'a apparemment pas bénéficié de la place qu'il mérite dans l'histoire du Brésil. Il fait partie des héros historiques oubliés ou négligés par l'histoire officielle, au moins jusqu'à la période où Jorge Amado écrit son texte. Depuis, il a gagné un peu plus de reconnaissance comme on peut le lire avec Aaron Myers : « until recently, the memory of Zumbi survived only in the oral histories of Afro-Brazilians. There are records of Zumbi being pubicly celebrated by Bahian *afoxés* around the turn of twentieth century and in an Afro-Brazilian festival in Alagoas in the 1930s. But during the 1970s this black hero began to gain much more recognition », Aaron Myers, « Zumbi. Legendary leader of seventeenth-century of runaway slaves in northeastern Brazil », in Kwame Anthony Appiah and Henry Louis Gates Jr., *Africana: The Encyclopedia of African and African American experience*, OUP, USA, [1999] 2005, pp. 515-516, p. 516.

[502]Alors que selon l'histoire officielle Zumbi Dos Palmares est exécuté par les colons qui finissent par le capturer et vaincre sa troupe, le personnage de Jorge Amado « s'est jeté du haut d'un Morne. Et tous les nègres ont sauté avec lui » car il ne voulait plus jamais être fait esclave. Un dénouement laissant à Zumbi sa liberté jusque dans le choix de sa mort, le rend encore plus héroïque. L'histoire officielle est soupçonnée d'avoir été falsifiée par le pouvoir colonial dans l'intention de se placer au-dessus de toute résistance.

destin est lié à leur condition de descendants d'esclaves, l'esclavage semble être leur seul patrimoine, leur seule mémoire.

> Ils savaient de bonne heure quel serait leur destin : grandir, pour aller au port où ils courberaient le dos sous le poids des sacs de cacao […]. Et ils ne se révoltaient pas, parce que depuis longtemps c'était comme ça. Les enfants de belles rues plantées d'arbres seraient médecins, avocat, ingénieurs, commerçants, riches, et eux ils seraient des esclaves […]. De même que dans les maisons de riches existait une tradition remontant à l'oncle, au père ou au grand-père, ingénieur célèbre, orateur à succès, politique, de même sur le morne peuplé de nègres et des mulâtres, il y avait une tradition de l'esclavage et de la domination sous le maître Blanc et riche. C'était là leur seule tradition. L'autre, celle de la liberté dans les forêts d'Afrique, celle-là ils l'avaient déjà oubliée, ou du moins bien peu s'en rappelaient, et ceux-là étaient exterminés ou persécutés[503].

Il s'agit pour Jorge Amado de rappeler aux Brésiliens que le « nègre » n'a pas toujours été esclave et qu'en lui coule une certaine bravoure, qu'il a pu être aussi brave que Zumbi qui, avant de monter sur un navire négrier, « trompé par les Blancs », s'était battu contre des lions et avait tué des tigres en Afrique. Le voyage avec Antonio Balduino dans les plantations de tabac est un autre prétexte pour interpeller la mémoire des esclaves autrefois traités comme du bétail en ces lieux, et pour établir une équivalence entre les peines des esclaves du temps colonial et celles des nouveaux esclaves ployant sous le poids du capitalisme. L'épisode du port et des dockers ira dans le même sens. Etablissant un parallélisme entre l'esclavage traditionnel et l'esclavage moderne car, oui, « l'esclavage n'est pas fini », Jorge Amado propose de se souvenir que c'est au prix de luttes solidaires que l'esclavage a été vaincu une première fois, ce qui devrait donner des idées sur la voie à suivre. Ses personnages le comprennent en tout cas. Dans une grève où s'unissent les ouvriers de différentes branches, (boulangers, dockers, journalistes, conducteurs de tram...), les ouvriers se rendent compte de leur importance dans le fonctionnement de la vie quotidienne et finissent par imposer une amélioration de leurs conditions de travail. A l'image du passage Zumbi des Palmiers ou du morne châtre-nègre dans *Bahia de tous les saints*, la mémoire de l'esclavage est tirée de la « plaça da séié » que les jeunes gens traversent quotidiennement sans avoir aucune idée de ce qu'elle représente sur le plan historique. A propos de ces jeunes "amnésiques" Leda dit : « pour moi, ils ne sont que de vulgaires ombres qui s'agitent sur les pavés. La place, ils ne savent pas ce que ça signifie, ils marchent à côté de son âme »[504]. Certainement pour tirer le

[503]Jorge Amado, *Bahia de tous les saints, Op. cit.*, pp. 33-34.
[504]Tierno Monénembo, *Pelourinho, Op.cit.*, p. 125.

monde de cette amnésie, elle évoque le théâtre que constituait cette place par l'histoire d'un esclave torturé à l'agonie par son maître au seul motif que celui-là ne voulait pas se défaire de son nom traditionnel au détriment du nom de son maître. Se joue une question d'honneur de l'esclave qui, après neuf jours de vaine flagellation, abdique seulement parce qu'on entreprend de déshabiller sa femme en plein centre de la place où tout le monde (les autres esclaves et les invités du maître) assiste au spectacle. « Ouf ! Je savais bien que ces gens-là ne goûtaient rien à l'honneur »[505], finira d'ailleurs par soupirer le maître. Un épisode qui rappelle non seulement le traitement que subissaient les Africains faits esclaves, mais aussi la bravoure qu'ils manifestaient et combien ils restaient attachés à l'honneur qui, nous référant au leitmotiv des *Sept solitudes de Lorsa Lopez*, « est la cause suprême ».

Les lieux sont ainsi exploités pour ce qu'ils symbolisent, chaque thème entrant dans la narration au fur et à mesure que se déploie de nouveaux espaces. Tierno Monénembo, comme Jorge Amado qui procède à une véritable écriture cartographique, se sert de l'espace pour alimenter sa narration et travailler à la reconstitution de la mémoire.

b- La mer

La mer est un espace ouvert pouvant évoquer le voyage, la découverte d'autres univers, la quête, l'altérité. Pour les cultures qui ont connu la traite, la mer reste le symbole de la traversée entre la terre des origines et le lieu de déportation. Chez Tierno Monénembo et Jorge Amado, elle évoque le rêve et le souvenir.

Jorge Amado la présente comme « le chemin de la maison ». La mer fascine Antonio Balduino depuis sa tendre enfance, elle est pour lui, « une vieille passion ». Habité par un sentiment d'incomplétude, la mer semble être le lieu qui lui apportera ce qui manque à son être. A ce titre, seul ou accompagné, il se rend très fréquemment à la mer qu'il regarde toujours comme le Chemin de la Maison. De la mer, il en est sûr, lui viendra quelque chose qu'il ne connaît pas, mais qu'il attend. Que manque-t-il donc au petit « nègre » qui, à quinze ans, règne déjà sur la cité nègre de Bahia ? Il ne le sait pas, nul ne le sait, mais il lui manque une certaine chose et, pour la trouver, il lui faudra prendre la mer, ou attendre que celle-ci la lui apporte, dans les flancs d'un transatlantique, dans la cale d'un caboteur, ou même accroché au cadavre d'un naufragé[506]. La mer, le transatlantique, la cale, des éléments qui rappellent la traversée des Africains vers les Amériques. La mer comme « chemin de la maison »

[505]Tierno Monénembo, *Pelourinho, Op.cit.*, p. 127.
[506]Jorge Amado, *Bahia de tous les saints, Op. cit.*, p. 82.

représente certainement l'espoir de la liberté sur les terres d'origines, loin de l'esclavage en terre américaines. L'espoir de retrouver sa famille, l'espoir d'être dans un espace réellement sien, de mettre fin à un certain exil. Mais, peut-être, l'attente mise en la mer est-elle plus concrète. Lindinalva, la jeune fille blanche qui constituera le fantasme du jeune héros, attend également quelque chose de la mer. Elle, contrairement à Antonio Balduino, elle sait ce qu'elle attend : quelqu'un. Elle attend que s'accomplisse une certaine prophétie.

> Un petit mendiant lui avait dit un jour que son fiancé viendrait sur un navire qui traverserait les mers. Elle l'attend toujours, et pour tromper l'attente, elle lit sur le balcon de romans bien romanesques et des vers d'amour[507].

Lindinalva attend son fiancé, quelqu'un qui viendrait la compléter et remplir son existence. L'attente correspond donc, comme chez Antonio Balduino, au sentiment d'incomplétude, au manque de quelque chose de crucial dans son existence. Le motif de l'attente placée en la mer apparaît également chez Tierno Monénembo. En effet, comme Lindinalva dans le texte de Jorge Amado, Leda, dans *Pelourinho*, attend que la mer lui apporte son fiancé, le prince du Dahomey. Pour Leda, c'est ce prince du Dahomey qui lui fera emprunter le chemin de la maison car, elle le sait, sa mère le lui a toujours dit, sa destinée est de retourner sur la terre de ses ancêtres. « Le prince de la savane ça ne peut pas être une blague. Tu t'en retourneras d'où sont venus nos pères, du côté de la grande termitière, entre Onim et Ketu. C'est écrit dans le ciel », lui répétait-elle dans son enfance. La mer représente l'attente d'un soi qui viendrait en complément à une existence arrachée à ses repères. C'est également, chez Tierno Monénembo, le souvenir du bateau, les esclaves jetés par-dessus bord et c'est le trait d'union non seulement entre les rejetons d'Afrique éparpillés sur les deux rives de l'océan mais aussi entre les natifs des deux continents car, comme l'explique Escritore à la jeune Indienne Guarani, « entre nous non plus il n'y a pas de différence, la furie de la mer est parvenue à nous lier »[508]. On a une certaine ambivalence dans le symbolisme de la mer. Elle est, d'une part, celle qui sépare les deux continents et les individus et, d'autre part, celle qui les unit étant donné que c'est par elle qu'ils ont été mis en contact.

c- Le temple

Le temple est certainement le lieu où la mémoire se joue avec plus ou moins de conscience, les divinités africaines disant presque par eux-mêmes leurs origines. Dans *Bahia de tous les saints*, le temple est le lieu sacré de la conservation de la tradition. Jubiaba, prêtre

[507]Jorge Amado, *Bahia de tous les saints, Op. cit.*, p. 299.
[508]Tierno Monénembo, *Pelourinho, Op.cit.*, p. 152.

du temple du morne châtre-nègre est d'ailleurs donné pour seul conservateur de la tradition sur ledit morne. Il est le lieu où se conservent les danses africaines, les langues africaines, notamment à travers les chansons et la philosophie religieuse qui traduit une certaine cosmovision propre au monde africain. Les cérémonies de macumba sur le morne sont des véritables moments de commémoration. Elles sont l'occasion de danser sur des musiques africaines, d'entonner des chants traditionnels impliquant l'usage des langues venues d'Afrique et elles sont l'occasion de garder le contact avec les divinités africaines. Le temple de Jubiaba est une sorte de regard brésilien avec les yeux de l'Afrique. On le voit mieux dans le texte de Tierno Monénembo où les divinités africaines constituent les yeux de Leda. Son temple à elle, est carrément au sein d'un temple chrétien. C'est, en effet, depuis une chambre de l'église Bonfim où elle est recluse que Leda se remet aux yeux qu'Exu lui prête, c'est de là qu'elle espère purification et protection de la part d'Oxala et Xango et c'est de cette chambre qu'elle se penche sur un cierge « pour implorer Ogun et sainte Barbe ». On peut le constater, dans la pratique religieuse de Leda, il y a une certaine cohabitation entre les divinités africaines et les Saints chrétiens. Jorge Amado fait d'ailleurs remarquer une correspondance entre des entités qui, finalement, renverraient à la même réalité quand il décrit l'autel catholique du temple de Jubiaba : « sur l'autel catholique, dans un coin de la salle, Ochossi était représenté par Saint Georges ; Changô, par saint Jérôme ; Omoulou par saint Roch, et Ochala, par le Seigneur de Bonfin »[509]. Il y avait aussi « Yansan, la déesse des eaux que les blancs appellent Sainte Barbara »[510]. Ce syncrétisme semble simplement faire la mémoire de la compénétration des cultures qui continuent à vivre l'une dans l'autre.

d- Le bar

Le motif du bar est désormais bien familier dans le roman africain où il permet souvent l'évocation de la déchéance des individus et des sociétés en même temps qu'il fonctionne comme lieu de la parole libérée. On peut le voir avec des romans comme *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, *Les Ecailles du ciel* de Tierno Monénembo ou *La Polka* de Kossi Efoui. Contrairement à la mer qui est un espace ouvert, le bar est un espace fermé regroupant les individus dans une franche familiarité. Il se situe dans leur environnement immédiat : le quartier. Le bar n'est certainement pas un lieu de mémoire au sens classique du terme, il ne renvoie à rien d'historique. Il est peut-être même, à l'opposé des lieux de mémoire, un lieu de l'oubli, un lieu de l'amnésie que favorise la consommation d'alcool et donc, d'une certaine

[509]Jorge Amado*, Bahia de tous les saints, Op.cit.*, p. 115.
[510]*Ibidem*., p. 123.

façon, un lieu de la perte de mémoire (aussi ponctuelle soit-elle). Pourtant il représente un lieu stratégique pour Jorge Amado et Tierno Monénembo qui en font un motif intéressant pour l'évocation de la mémoire.

En effet, à la manière de Mario Vargas Llosa qui fait voyager le lecteur dans le Pérou dictatorial de Manuel A. Odría au moyen de la conversation entre deux personnages, les moments de bavardage dans le bar se transforment assez souvent en moments de souvenir. Dans *Pelourinho*, le bar est le lieu de remémoration d'où Innocencio nous nous livre son souvenir de la vie d'Escritore. Le bar du Preto Velho est quasi le lieu de mémoire correspondant au passage d'Escritore sur les terres du Pelourinho. S'il n'en tenait qu'à Innocencio, il aurait d'ailleurs enterré Escritore dans ce barzinho où il « laisse rarement filer une heure sans venir [s]'y morfondre à l'ombre [du] souvenir »[511] de ce dernier. A la mémoire d'Escritore qui semble être son destinataire durant tout le récit, il confesse :

> Si on m'avait laissé faire, on t'aurait enseveli ici, au barzinho de Preto Velho, entre la marche crevassée des chiottes et la chaise de jacaranda. […]. Ici, mieux que nulle part ailleurs, je peux te sentir, t'imaginer[512].

C'est dans le barzinho qu'Escritore relate l'histoire de l'ancêtre Ndindi grand orage, récit qui est à l'origine de tout le questionnement généalogique qui travaille à la mémoire dans le roman de Tierno Monénembo. Quand il a bu, Escritore se déploie souvent en parole et revient sur cette histoire. Ce qui ne manque pas d'agacer Innocencio qui estime que « quand on boit autant, on ne doit pas perdre son temps à raccommoder l'Histoire »[513]. Pourtant, on dirait que de ramener l'histoire dans le bar, où les gens semblent avoir la mémoire courte, tombe à point dans la conjuration de l'oubli. C'est en tout cas l'opinion de Preto Velho qui salue l'action d'Escritore en sermonnant ses clients et camardes du bar :

> vous, rejetons du Pelourinho, lequel d'entre vous se souvient encore de l'année dernière ? Et même de ce qu'il a fait hier ? Vous étiez tellement soûls que vous ne saviez plus votre nom. Escritore, tu as bien fait de venir. Ramone-leur la mémoire, même si ça ne leur plaît pas[514].

Le bar, qu'on peut considérer comme lieu de l'oubli (au moins l'oubli temporel dans lequel plonge l'ébriété) devient un lieu de la mémoire avec Escritore dont l'alcool libère encore plus la parole.

[511]Tierno Monénembo, *Pelourinho, Op.cit.*, p. 12.
[512]*Ibidem*., p. 71.
[513]*Ibidem*., p. 27.
[514]Tierno Monénembo, *Pelourinho, Op.cit.*, p. 63.

Le bar, dans le texte de Jorge Amado, porte un nom énigmatique : la Lanterne des Noyés. S'agit-il d'une lanterne projetant sa faible lueur sur ceux qui se noient dans l'alcool, sur ceux qui se noient dans l'oubli, ou simplement sur ceux qui se noient dans la mer comme le vieux Salustiano ou Variato-le-Nain les corps sont repêchés et justement veillés à la Lanterne des Noyés ? Il semble, en tout cas, qu'elle est bien des fois une lanterne dans l'obscurité de la mémoire des nègres bahianais. Antonio Balduino est un assidu à la Lanterne des Noyés où « presque tous les jours, [il] y retrouvait le Gros, Joachim et Zé-la-Crevette. Ils buvaient de la gnôle, racontaient des anecdotes et riaient comme seuls les nègres savent rire »[515]. Dans cette buvette, on tombe aisément sur « la guitare d'un aveugle [jouant] des refrains de l'esclavage »[516], sur des sambas qui chantent la vie du nègre ou sur un récit historique. L'exemple de l'histoire rapportée par Jubiaba un soir alors qu'« un refrain triste vient de la mer ». Jubiaba se lève dans le bar et « tout le monde l'écoute ». Il rapporte une histoire du temps où ils « étai[ent] encore que des nègres ». Il s'agit de l'histoire d'un propriétaire d'esclave, le seigneur Leal qui avait un gorille pour intendant. Armé d'un fouet, Coquet, le gorille en question, était chargé de discipliner les nègres dans leur travail, « un nègre ne travaillait pas ? Y rossait le nègre. Des fois y rossait sans motif. Y tuait le nègre avec son fouet ». Aussi, le maître de Coquet « aimait lâcher [ce dernier] sur les négresses. Coquet les tuait pour les baiser ensuite »[517]. Un jour où le propriétaire d'esclave « avait des visites », il lâche Coquet sur une négresse dont la réaction du mari fut immédiate. Le nègre est abattu par le propriétaire d'esclave juste après avoir donné deux fatals coups de couteau au gorille qui lui également était déjà parvenu à donner la mort à la jeune négresse. Dans la nuit, le frère de l'esclave tue le seigneur Leal. Une histoire qui, comme souvent dans l'œuvre, fait la mémoire du nègre repoussé au seuil de l'humanité – ici, même le gorille est élevé à un statut supérieur – mais qui n'hésite pas à affronter son oppresseur quand il se sent touché dans son honneur.

B/ Le temps mémoriel

De vez en cuando
Camino al revés :
Es mi modo de recordar.
Si caminaba sólo hacia adelante,
Te podría contar
Cómo es el olvido[518].

[515]Jorge Amado, *Bahia de tous les saints, Op.cit.*, p. 101.
[516]Jorge Amado, *Bahia de tous les saints, Op.cit.*, p. 83.
[517]*Ibidem*.,.
[518]Humberto Ak'Abal, "Camino al revés", *La Voix des arbres/Pa ri kitzijobal*, Paris, Epileptic, 2010, p. 51.

Le souvenir s'inscrit dans l'espace et dans le temps apprenons-nous de Maurice Halbwachs. Nous retrouvons la même idée chez Jan Assmann qui écrit ce qui suit :

> Le besoin de repères concrets qu'a la mémoire crée des points de cristallisation. Ses contenus sont liés au temps aussi bien par leur association a des événements originels ou saillants que par le rythme périodique de ce qui suscite la mémoire[519].

Autant que l'espace donc, redécouvrir le temps concourt à la réactivation de la mémoire. Se rendre sur des lieux marqués par une histoire, des événements, c'est essayer de reconstruire le temps de ces évènements, de cette histoire tel que le démontre une fois de plus Maurice Halbwachs avec *La Topographie légendaire des origines*. Nous pouvons comprendre dès lors que l'écriture de la mémoire passe par une poétique du temps comme pour l'espace. Par le concept de chronotope, Mikhaïl Bakhtine lie d'ailleurs inextricablement le temps et l'espace dans le déploiement d'un récit. Ce lien se relève avec évidence dans les romans de Tierno Monénembo et Jorge Amado. Favorisant tous deux le traitement du thème de la mémoire, le jeu des temporalités permet généralement de reconstruire différents espaces comme le parcours de l'espace permet l'évocation de temps divers. C'est-à-dire que l'écriture cartographique pointe l'espace en le référant au temps qui l'a transformé en lieu de mémoire tout comme le temps du souvenir se rapporte toujours à l'espace qui a été marqué par les événements dont il tire son sens symbolique. Ainsi fonctionne le jeu spatio-temporel dans *Pelourinho* et *Bahia de tous les saints*. Le temps est généralement employé pour donner son sens à l'espace évoqué et reconstruire concrètement le souvenir. Mais de la relation qu'il entretient avec l'espace nous pouvons tirer des enseignements concrets de l'écriture du temps chez nos deux auteurs. Pour sa part, Jorge Amado se contente presque de la possibilité de superposer les espaces en recourant aux analepses. L'écriture cartographique trace une carte de lieux historiquement symboliques pour en ressortir la valeur. L'analepse permet à l'auteur de superposer les images d'un lieu donné à différentes temporalités pour mettre en miroir la réalité qui s'y est jouée et l'actualité (ou simplement l'oubli) qui y a fait place.

a- Le temps réversible

La réversibilité du temps, au moyen d'analepses, favorise l'écriture de la mémoire chez Tierno Monénembo et Jorge Amado en donnant au texte le caractère même de la mémoire. Ce que permet la réversibilité du temps, c'est par exemple le brouillage chronologique qui confond le présent et le passé pour mettre en exergue leur interpénétration.

[519]Jan Assmann, *La Mémoire culturelle*, *Op. cit*., p. 35.

Or nous savons depuis Saint Augustin que la mémoire fait le pont entre les temporalités en actualisant le passé dans le présent[520]. Il devient dès lors plausible de voir les textes de nos écrivains comme des mémoires ouvertes aux yeux du lecteur, probablement en vue d'en exposer et le fonctionnement et les bénéfices.

Le récit de Tierno Monénembo – qui prend corps avec la mémoire de Innocencio et celle de Leda comme nous l'avons noté plus haut – est le récit d'une quête sous le mode de l'enquête. Noémie Auzas le faisait déjà remarquer dans son ouvrage, « l'enquête policière semble bien être le paradigme de la lecture des ouvrages de Tierno Monénembo »[521]. *Pelourinho* s'inscrit effectivement dans ce style qui paraît correspondre le mieux au projet esthétique de l'auteur. En nous référant à Florence Paravy, on peut mieux comprendre en quoi ce style fait d'énigmes et d'enquête aide au travail de mémoire. S'intéressant justement à *Pelourinho*, Florence Paravy souligne que le romancier guinéen utilise

> une esthétique romanesque qui construit le récit comme un enchevêtrement de micro- et macro-énigmes, sollicitant chez le lecteur la capacité à collecter au fil du texte des indices épars et à les relier entre eux pour construire peu à peu l'enchaînement des événements et le sens de l'histoire[522].

Elle montre comment ces indices éparpillés de façon dyschronique dans le texte, comment les anachronismes apparaissent pour faire avancer l'action. Cela nous fait penser à Humberto Ak'Abal qui invite à cheminer à l'envers pour se souvenir. L'idée apparaît d'ailleurs de façon explicite dans le texte de Tierno Monénembo : « on progresse aussi en allant dans l'autre sens »[523], laisse entendre le médecin qui souligne l'importance du passé dans l'élaboration d'un avenir serein. Florence Paravy montre par exemple combien ne peuvent se débrouiller les inextricables liens généalogiques entre Innocencio et Leda qu'en portant une attention particulière aux analepses des deux narrateurs qui nous donnent les indices par fragments.

Le récit se donne donc comme un puzzle à reconstituer, une caractéristique qui nous fait nous souvenir au caractère « toujours » fragmentaire de la mémoire qu'énonce Edouard Glissant. Cette technique d'écriture qui s'appuie sur les propriétés de l'anachronisme met en

[520]Dans Les confessions, Saint Augustin explique comment la mémoire rend présent le passé qui en réalité n'est plus. « Mon enfance par exemple, qui n'est plus, se trouve dans le temps passé, qui n'est plus ; mais quand je l'évoque et la raconte je regarde son image dans le temps présent car elle est encore dans ma mémoire » (*Confessions*, XI, p. 11.), écrit-il en ce sens.
[521]Noémie Auzas, *Tierno Monénembo : une écriture de l'instable*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 110.
[522]Florence Paravy, « Une écriture de l'énigme : Pelourinho de Tierno Monénembo », p. 106.
[523]Tierno Monénembo, P*elourinh*o, *Op. cit*., p. 117.

œuvre non seulement la mémoire des personnages mais aussi celle du lecteur qui sort de la passivité pour dénouer le fil du récit. Elle met également en valeur, d'une manière ou d'une autre, le caractère fondamental du passé dans la compréhension du présent. Ce caractère de construction énigmatique est peut-être moins présent dans le roman de Jorge Amado, mais la réversibilité du temps aide tout de même à superposer les espaces et les mémoires.

b- La confrontation des mémoires

Le jeu des temporalités aide également à la confrontation de la mémoire, les individus pouvant être mis face à leur mémoire quand celle-ci n'est pas confrontée à « la mémoire des choses » qui, si on se fie à Sony Labou Tansi, est bien plus « tenace » que celle des hommes[524]. Confronter la mémoire des hommes à celle des choses c'est présenter le souvenir inscrit dans un objet (lieux, noms, chansons ou objets matériels proprement dits) et sa résonnance dans l'esprit d'un individu (ou le groupe social qui lui est lié). Le cas, dans *Bahia de tous les saints*, des sons de batouque qui permettent une confrontation entre la mémoire africaine et la mémoire afro-brésilienne.

> Des sons de *batouque* descendaient maintenant de tous les Mornes, des sons qui de l'autre côté avaient été guerriers autrefois, quand les *batouques* résonnaient pour annoncer la bataille ou la chasse. Aujourd'hui c'étaient des sons de prière, des voix serves appelant au secours, des foules de nègres qui levaient les mains au ciel. Quelques-uns de ses noirs avaient déjà la toison blanche, et gardaient la marque du fouet[525].

Jan Assmann explique que l'homme s'entoure d'objets dans lesquels il s'investit en y investissant ses représentations de l'utile, du commode et du beau. « Les objets lui servent donc de miroir, lui rappellent son propre être, son passé, ses ancêtres, etc. »[526]. Ici, à partir du son des batouques, Jorge Amado présente l'image que se font les Afro-brésiliens d'eux-mêmes, de leur passé. Une image qui contraste manifestement avec celle d'un passé inscrit dans une généalogie un peu plus lointaine, antérieure au voyage transatlantique. Il y a d'une part le souvenir du Noir marqué par le fouet de l'esclavage, résolu à implorer le ciel pour améliorer son sort et, d'autre part, le souvenir d'un homme Noir vaillant, libre et heureux sur

[524]« La nature a la mémoire tenace », lit-on dans *Les Yeux du volcan* (p. 39). De même, dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, la tenacité de la mémoire des choses est mise en exergue à travers une histoire « où les pierres gardaient en mémoire la mémoire des hommes et toute la comédie des existences » (p. 80). D'une manière ou d'une autre, la mémoire des choses est souvent mise en évidence par des écrivains comme Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Kagni Alem, Jorge Luis Borges, Tierno Monénembo… pour ne citer que ceux qui appartiennent à notre champ d'analyse.

[525]Jorge Amado, *Bahia de tous les saints*, *Op. cit*., p. 146.

[526]Jan Assmann, *Mémoire Culturelle*, *Op. cit*., p. 18.

ses terres africaines. Deux souvenirs singuliers que nous pouvons reporter à deux mémoires : africaine et afro-brésilienne. Par un jeu de temporalité, l'aujourd'hui faisant face à l'autrefois, Jorge Amado confronte deux mémoires liées à une même histoire mais devenues bien distinctes avec le temps, la symbolique des batouques ne dépasse pas le temps de l'esclave au-delà duquel elle avait une charge différente. On note donc, en passant d'un temps à l'autre, une rupture symbolique traduisant une rupture généalogique. Une tradition s'initie au temps de l'esclavage en Amérique et fait oublier celle de la liberté en Afrique. On retrouve exactement la même idée quand il évoque le double héritage des habitants du Morne de Châtre-Nègre qui ont oublié leur passé d'hommes libres sur les terres africaines pour ne plus se souvenir que d'un passé marqué par la domination, l'esclavage[527].

La rupture symbolique est également manifeste dans *Pelourinho* avec l'exemple du figa. Véritable marqueur identitaire en Afrique, le figa est un simple objet folklorique au Brésil, juste assez intéressant pour se faire quelques pièces d'argent auprès des touristes. Quand Escritore parle alors de son figa comme d'un objet sacré ou du moins des plus spéciaux, un objet ayant une histoire liée à son peuple, à sa famille, presque tout le monde croit entendre des fables. Innocencio se confie à ce sujet :

> J'avais d'abord cru que tu avais lu ton histoire de figa et d'hommes tués par l'arbre dans l'un de ces livres où l'on parle de fées et de princesses muées en loups. […] Tu as pondu un brillant laïus au sujet de ton bracelet et tout le monde a dû se dire : « le bougre, que veut-il nous faire gober là ? Suffit d'aller au bazar de la Piedade pour en trouver des centaines comme celui-là, et plutôt en meilleure forme que le bidule qu'il nous montre ». Moi-même, j'en avais souvent refilé aux Allemands pour le compte de Jeronymo qui tient son échoppe près du magasin de jouets chinois[528].

Certains objets s'inscrivant dans l'espace de vie des bahianais peuvent donc bien témoigner d'un héritage transatlantique, mais un héritage n'intégrant que peu ou nullement la mémoire culturelle qui favorise la transmission du sens culturel d'un groupe.

2. Phratrie mémorielle et perspectives identitaires

A/ De l'identité

« Il existe probablement autant de façons de définir l'identité que de spécialistes en sciences sociales »[529], écrit Louis-Jacques Dorais. Face à cette profusion de possibilités définitionnelles, convoquons Jean-Loup Amselle pour proposer d'appréhender l'identité

[527]Cf. note 525.
[528]Tierno Monénembo, *Pelourinho*, *Op. cit*., p. 59.

comme « la somme des actes d'identification « performées » au cours de son existence »[530]. Elle est inévitablement plurielle et dynamique. Il apparaît d'ailleurs clairement avec Amartya Sen que l'identité singulière d'un individu recouvre nécessairement une variété d'identités performées selon l'interaction[531]. Louis-Jacques Dorais relève trois types d'identités servant généralement d'outils d'analyse aux spécialistes de la question : l'identité ethnique, l'identité nationale et l'identité culturelle[532]. L'identité culturelle retient spécialement notre attention. Notion aux contours quelque peu problématiques, nous nous référons à Jan Assmann pour la définir comme étant « l'appartenance reflexivisée à une culture, le fait de s'en revendiquer »[533]. L'identité est le fait d'un rapport conscient à une image de soi, un choix de références qui permettent de se définir et définir son rapport vis-à-vis des autres et au monde. Parce qu'elle est une conscience, une réflexivité, elle est intimement liée à la mémoire. On est le souvenir qu'on s'est construit. En vue de perpétuer une identité, les peuples s'assurent alors de la transmission mémorielle. Dans le rôle de « mandataire du savoir », les romanciers prennent souvent le pas sur les conteurs, les généalogistes, les historiens.

B/ (Re)structuration d'une identité transatlantique

Le dialogue entretenu par Jorge Amado et Tierno Monénembo à travers leurs textes met en évidence une rupture doublement symbolique. A la fois les liens se brouillent entre ascendance et descendance[534], à la fois ils deviennent inexistants entre rejetons[535]. Cette rupture est vécue comme une anomalie pour la phratrie, elle est anormale pour des univers qui semblent être, bien plus que de simples frères, des jumeaux. On comprendra la motivation du voyage transatlantique opéré par l'écrivain comme par son personnage : « je suis venu pour ça, pour réparer l'anomalie ».

[529]Louis-Jacques Dorais, « La construction de l'identité », in Denise Deshaies et Diane Vincent (dir.), Discours et constructions identitaires, Les Presses de l'Université Laval, 2004, pp. 1-11, p. 2.

[530]Jean-Loup Amselle, *Ethnisation de la France*, Paris, Nouvelles éditions lignes, 2011, p. 13. Il s'agit d'une définition que l'anthropologue français emprunte à Jean Paul Sartre.

[531]L'idée d'Amartya Sen est que, tout individu évoluant inévitablement au sein de différents groupes auxquels il est susceptible de s'identifier, l'identité se compose irrémédiablement de l'ensemble des identités relatives à chacun de ces groupes. Ainsi, l'identité est une affaire « d'associations et d'affiliation dans un contexte donné ». Voir Amartya Sen, *Identité et violence*, Paris, Odile Jacob, [2007] 2010.

[532]L'identité nationale est la conscience de l'appartenance à un peuple qui, sous la gouverne de l'État, est le légitime possesseur d'un territoire précis qu'il est appelé à défendre contre les étrangers en cas de nécessité. Quant à l'identité culturelle, il la définie comme le processus par lequel un groupe culturel prend conscience de la différence de sa culture vis-à-vis d'un autre groupe.

[533]Jan Assmann, *La Mémoire culturelle*, *Op. cit*., p. 121. Il apparaît clairement avec Jan Assmann que l'identité – individuelle ou collective – suppose une conscience de soi, l'adoption réfléchie d'une image de de soi inconsciente.

[534]Souvenons-nous de la rupture généalogique caractérisée par les différents personnages dans *Pelourinho* comme dans *Bahia de tous saints*.

[535]Rappellons à ce sujet le crime symboliquement significatif commis par les frères Baeta. Parce qu'ils ignorent leur lien de parenté, les frères Baeta se font meurtriers de leur frère.

Pour « réparer l'anomalie », les écrivains mettent spécialement l'accent sur la culture du souvenir[536]. Cela passe par le partage de souvenirs et la conscience d'un lien primordial et ininterrompu entre les membres comme le font Jorge Amado et Tierno Monénembo. Chacun met sa mémoire à la disposition de l'autre sachant avec Maurice Halbwachs que « si notre impression peut s'appuyer, non seulement sur notre souvenir mais aussi sur ceux des autres, notre confiance en l'exactitude de notre rappel sera plus grande »[537]. En outre, Jan Assmann précise que l'identité d'un groupe repose sur la conscience d'un passé habité en commun. Cela explique probablement l'abondance des références montrant une présence de la culture africaine dans la culture et la vie des individus au Brésil, que l'on se penche sur *Bahia de tous les saints* ou sur *Pelourinho*. Il est question de montrer que le souvenir a survécu à la traversée de l'Océan et que de nombreuses réalités continuent de lier les membres de la communauté. Selon Maurice Halbwachs, il est essentiel de faire la preuve de la continuité du lien entre les différentes mémoires,

> pour que notre mémoire s'aide de celle des autres il ne suffit pas que ceux-ci nous apportent leur témoignage ; il faut encore qu'elle n'ait pas cessé de s'accorder avec leur mémoire et qu'il y ait assez de points de contacts entre l'une et l'autre pour que le souvenir qu'ils nous rappellent puisse être reconstruit sur un fondement commun[538].

En ce sens, le héros de Jorge Amado qui continue à regarder la mer comme le chemin de la maison fait dire à Zumbi, dans une samba qu'il compose en l'honneur de ce héros nègre : « Afrique où j'ai vu la lumière/ Je me rappelle bien de toi »[539]. De l'autre côté, dans *Pelourinho*, Innocencio observera également la permanence du souvenir du lien entre les deux espaces. « Des deux bords de l'Océan, les négriers n'avaient rien pu contre la mémoire des choses. Car les choses, Escritore, en savent plus que les hommes »[540], admettra-t-il. Cette « mémoire des choses » que nous évoquions déjà en amont revêtira une grande importance dans la culture du souvenir. Dans *Pelourinho*, Tierno Monénembo joue avec le caractère symbolique du figa[541] qui est un signe d'appartenance tribale, emblème d'une phratrie, et nous

[536]Jan Assmann explique la culture du souvenir par comparaison avec l'art mnémonique. Alors que celui-ci renvoie aux techniques de perfectionnement de la mémoire individuelle en vue de pouvoir retenir une certaine quantité d'information, la culture du souvenir se rapporte à ce que le groupe ne doit pas se permettre d'oublier. On peut donc l'entendre comme la disposition ou le dispositif de sauvegarde des souvenirs fondamentaux à la communauté de mémoire. Jan Assmann, *La Mémoire culturelle*, Paris, Aubier, [2002] 2010.

[537]Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*, Paris, Albin Michel, [1950] 1997, p. 53.

[538]*Ibidem*., p. 63.

[539]Jorge Amado, *Bahia de tous les saints*, *Op.cit., Op. cit*., p. 283.

[540]Tierno Monénembo, *Pelourinho*, *Op. cit*., p. 145.

[541]Remarquons que le figa dans *Pelourinho* a la même valeur que le cobra dans Les Coqs cubains chantent à minuit, tous marqueur d'une phratrie. Souvenons-nous que le cobra, ou simplement le serpent, est l'objet d'un culte dans les traditions africaines et et afro-cubaines. La chanson pour tuer une couloeuvre est par exemple

avons également déjà souligné la dimension mémorielle de la musique dans le texte du Guinéen et celui du Brésilien.

Pour signaler la survivance des traditions africaines au Brésil, Jorge Amado recourt entre autres à la musique. Il lui confère manifestement une fonction connective transatlantique. Les sons des batouques ont cet aspect lorsqu'ils descendent des Mornes « comme un message adressé à tous les nègres, aux nègres qui combattaient et chassaient encore en Afrique, aux nègres qui gémissaient sous la trique de l'homme blanc »[542]. Il est vrai que les sons de batouques ne rappellent plus, pour la majorité des habitants du morne Châtre-nègre, qu'un souvenir n'allant pas au-delà de la période esclavagiste, ils restent néanmoins objets de souvenir d'un passé habité en commun et un élément communautaire auquel tous les membres peuvent s'identifier et à partir duquel ils peuvent affirmer leur appartenance au groupe. Chez Tierno Monénembo, on sait déjà la portée symbolique de la chanson, « vieille comme tout » et porteuse de mémoire. « Elle était un inépuisable chemin qui, à chaque tournant, remontait jusqu'à moi choses les plus enfuies », déclare Leda. Elle se présente comme un vecteur mémoriel transgénérationnel et intemporel. La musique pour reconnecter l'Afrique et l'Amérique latine à travers une communauté de mémoire et donc une identité en partage, c'est ce qu'on peut remarquer à partir de Concert baroque d'Alejo Carpentier et *Les Coqs cubains chantent à minuit* de Tierno Monénembo.

A l'image de *Bahia de tous les saints* et *Pelourinho*, *Les Coqs cubains chantent à minuit* et *Concert baroque* se rencontrent également dans leur exploitation de supports culturels de la mémoire avec un enjeu identitaire. Les deux textes se réfèrent grandement à la vie musicale de leur univers pour évoquer les réalités qui structurent leur mémoire culturelle et, par conséquent, leur identité. Alejo Carpentier conçoit l'identité latino-américaine comme une harmonieuse confluence de cultures hétérogènes opérant une symbiose transculturelle. Cela se reflète dans son œuvre par une hybridation musicale tel qu'on le note lors d'une fête qui rassemble :

> Flûtes, guimbardes, chalumeaux, tambours mauresques, tambours basques, tambourins, timbales et même ces *tipinaguas* que fabriquent les Indiens avec des calebasses – car dans ce concert universel il y avait pêle-mêle des musiciens de Castille et des Canaries, des créoles et des métis, des Indiens Naboris et des Noirs.

significative em ce sens. Le fait donc que Tierno Monénembo remplace le figa mis en oeuvre dans l'espace brésilien par le cobra dans l'espace cubain dit clairement l'impact qu'il veut produire sur le plan symbolique.

[542]Jorge Amado, *Bahia de tous les saints*, *Op. cit*., p. 146.

Les différentes influences se retrouvent synthétisées dans une forme créole correspondant à l'identité cubaine renfermant des origines indigènes, africaines et européennes. Dans le même sens, Tierno Monénembo met en exergue le va et vient continue des musiques entre l'Afrique et l'Amérique latine pour exprimer une communion identitaire entre les deux univers.

> La musique est notre sang. Elle coule de l'un à l'autre le long des générations pour perpétrer les gènes et graver la mémoire. Notre musique ne fait pas que rythmer les pas de danse, elle rythme aussi la cadence de l'histoire.

La musique apparaît donc comme un support mémoriel remplissant à la fois des fonctions de chroniqueurs et de généalogistes. Sa circulation d'une côte à l'autre de l'Océan atlantique entretien le souvenir d'un lien généalogique entre les deux univers : « Nous venons tous d'Afrique mais pas en même temps, pas dans le même bateau », dira l'Afro-cubain El Palenque à son compère Ignacio. Convaincu que « tout a une mémoire » tel qu'on le lit dans *Pelourinho*, Tierno Monénembo exploite celle de la musique à travers « une seule et gigantesque fête [allant] de la Havane à Conakry » de même qu'Alejo Carpentier se remet au concert universel allant de Veracruz à Venise en passant par Cuba et Madrid.

Ensemble donc, les écrivains vont se souvenir de la vie d'hommes libres et honorables de leurs ancêtres sur les terres africaines[543] comme de la traversée transatlantique qui a vu des corps gagner la mer. Ils vont se souvenir de la vie d'esclave faite d'humiliation et de luttes pour l'honneur et la dignité comme de la culture africaine qui reste manifeste au Brésil autant sur le plan religieux que culinaire en passant par les domaines linguistique et artistique. Le partage de ce souvenir commun sert à consolider la phratrie répartie sur les deux rives de l'Atlantique étant donné que, conformément à la pensée de Jan Assmann, partager la mémoire collective c'est « faire preuve de son appartenance au groupe »[544] et raviver le souvenir c'est garantir l'avenir comme l'estime Carlos Fuentes déclarant : « nous témoignons du présant pour nous garantir un futur »[545].

[543]Symbolisé par Zumbi dos Palmares (*Bahia de tous les saints*) et par l'ancêtre Ndindi-grand-orage (*Pelourinho*).
[544]Jan Assmann, *La Mémoire culturelle*, *Op. cit*., p. 36.
[545]« somos los testigos del pasado para tener un futuro ». Carlos Fuentes, *La Gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara, 2011, p. 44.

Chapitre II/ Le roman de l'inquiétude existentielle

Sony Labou Tansi est l'écrivain africain dont le nom revient inévitablement lorsqu'on parle de ce qu'on peut qualifier aujourd'hui de tendance latino-américaine du roman africain. S'il ne recourt pas forcément à l'exploration d'un espace latino-américain dans ses œuvres à l'image de Tierno Monénembo mentionné au chapitre précédent ou de Sami Tchak que nous aborderons au chapitre suivant, Sony Labou Tansi travaille tout de même à créer « un effet latino »[546] en recourant à des noms – de personnes ou de lieux – hispanisants ou encore à des expressions en espagnol. Aussi, l'usage du réalisme magique que les écrivains latino-américains ont vulgarisé avec brio contribue à la production dudit « effet latino ». Le rapprochement avec l'univers latino-américain est dû surtout à la très forte intertextualité qu'entretiennent ses œuvres avec celles de Gabriel García Márquez. Parce que nous partons de l'idée que ce rapport intertextuel est un fait, nous nous attachons ici à examiner le fait et non plus nécessairement à en faire la démonstration[547]. Nous nous employons un peu plus à essayer de comprendre ce que traduit l'usage explicite que Sony Labou Tansi fait de l'intertextualité en se reportant à l'œuvre de Gabriel García Márquez. Pourquoi se réfère-t-il précisément au romancier colombien et pourquoi de façon aussi notoire ? Est-il légitime de considérer le Colombien comme un maître pour le Congolais ? De quoi ce maître serait-il le modèle, peut-on se demander en reprenant un questionnement de Judith Schlanger.

L'auteure de *Le Neuf, le différent et le déjà-là* explique que le maître est un initiateur ou un incitateur, une source d'émulation qui sert de référence à l'élève ou l'admirateur, lui montre la voie à suivre, ouvre en lui « des ébauches possible de faire ou de devenir »[548]. Dans la relation Gabriel García Márquez / Sony Labou Tansi, nous pensons que l'émulation est aussi bien thématico-esthétique que philosophico-idéologique. Nous pensons que le choix laboutansien du modèle marquézien s'explique non seulement par l'usage magistral du réalisme magique dont fait montre le prix Nobel de littérature 1982 mais aussi par le questionnement qu'il propose en traitant de la société, du monde, avec l'objectif principal de dire l'homme. Questionnement sur lequel Sony Labou Tansi rencontre Gabriel García Márquez pour donner, avec lui, une réalité concrète à la pensée de Juan Rulfo convaincu que

[546]Voir Florence Paravy, « Écrivains africains en quête d'un tiers monde », *Op. cit*.
[547]Entre autres, Jean-Jacques Séwanou Dabla, Théo Ananissoh, Jean-Michel Dévésa ont déjà montré de façon intéressante que les romans de Sony Labou Tansi, notamment *La Vie et demie* et *L'Etat honteux*, empruntaient des motifs à *Cent ans de solitude* et *L'Automne du patriarche* du romancier colombien.
[548]Judith Schlanger, *Le Neuf, le différent et le déjà-là, Op. cit.,* p. 78.

« todas las novelas tratan de lo mismo, del ser humano »[549]. En ce sens, le long de leur carrière d'écrivain, l'un comme l'autre mettent leur œuvre au service de l'homme et non plus spécialement au service de leur peuple respectif. Ils passent ainsi de romancier de la condition sociale au « romancier de l'inquiétude existentielle ». L'ambition commune de dépasser les problématiques spécifiques à leur société pour s'intéresser à l'Homme – à son actuation, à sa condition – crée une sorte de solidarité littéraire correspondant à ce que Suzanne Lafont désigne sous le terme de compagnonnage littéraire[550]. Pour comprendre comment se construit leur relation de compagnons, nous nous proposons de partir des principes philosophiques de Sony Labou Tansi qui peuvent expliquer non seulement pourquoi il est séduit par l'œuvre de Gabriel García Márquez mais aussi pourquoi il la prolonge par le jeu intertextuel. Et ces principes philosophiques, nous les retrouvons chez un auteur qui pourrait lui aussi être considéré comme un maître de l'écrivain congolais : Frantz Fanon.

I/ De Frantz Fanon à Gabriel García Márquez

Jean-Marie Kouakou situe l'œuvre de Sony Labou Tansi à l'intersection du philosophe et du littéraire, une œuvre renvoyant aussi bien à Sartre et Céline qu'à Kierkegaard et Heidegger. L'idée est que le littéraire chez Sony Labou Tansi est un moyen d'expression philosophique, corroborant ainsi les propos de Raymond Queneau qui « rappelle, dans son *Histoire des littératures*, que nombre d'écrivains actuels portent en eux un philosophe »[551]. Il décèle alors, au-delà de l'écrivain qui construit des fictions par un travail esthétique, un philosophe qui s'appuie justement sur ces fictions pour exprimer sa pensée. Celle-ci, telle qu'elle apparaît dans son écriture, se concentre sur la problématique de la vie humaine d'un point de vue « existentiale »[552]. Mais, à côté des noms cités par Jean-Marie Kouakou, nous songeons à celui de Franz Fanon dont la pensée a beaucoup marqué tous ceux qui, comme Sony Labou Tansi, aspirent à un nouvel humanisme et à l'autodétermination des peuples et des individus. A ce titre, il serait possible de voir en la pensée de Frantz Fanon une

[549]« Tous les romans parent de la même chose, l'être humain ». Juan Rulfo, cité par Federico Campbell. Federico Campbell, *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica* (prólogo), D. F., Ediciones Era/Dirección de Literatura, 2003, p. 16.

[550]Avec cette notion de compagnonnage littéraire, Suzanne Lafont nous invite à lire les textes littéraires selon d'autres relations que la parenté – au sens d'engendrement – en proposant par exemple la fraternité ou le compagnonnage. Le compagnonnage est une sorte de fraternité – manifestée dans les textes par un certain dialogisme – entre un successeur et ses maîtres en littérature, nous explique la critique française. Suzanne Lafont, *Céline et ses compagnons littéraires Rimbaud, Molière,* Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2005.

[551]Ainsi reformulé par Jean-Marie Kouakou*,* La *Pensée de Sony Labou Tansi,* Paris, L'Harmattan, 2003, p. 11.

[552]Le terme est emprunté au philosophe Martin Heidegger qui instituer une différence entre l'existentiel et l'existential. Il conçoit le premier comme une notion renvoyant à l'existence non savante, éprouvée, manifestée sans questionnement philosophique tandis que le second s'entend comme une compréhension savante, méthodique de l'existence. Voir Martin Heideigger, *L'Être et le Temps,* Paris, Gallimard, [1927] 1986.

philosophie qui accompagne l'écriture du romancier congolais. C'est en tout cas cela que nous envisageons de faire ici, avec l'idée que c'est peut-être le fait de penser comme Frantz Fanon qui amène Sony Labou Tansi à s'intéresser un peu plus à l'écriture de Gabriel García Márquez.

1. Des damnés sous les tropiques

A/ A la recherche de l'homme perdu

> La grande nuit dans laquelle nous fûmes plongés, il nous faut la secouer et en sortir[553].

« Sortir de la grande nuit »[554], telle était la grosse promesse que laissaient entrevoir les indépendances dans les sociétés africaines[555]. Pourtant, le passage de la colonie à la postcolonie semble n'avoir pas changé grand-chose, la vie sous les soleils des indépendances épousant rapidement et de façon pernicieuse le caractère de la vie en colonie. Pour être semblable à la situation coloniale, la situation postcoloniale réactualise les questions d'avant les indépendances et des penseurs comme Aimé Césaire, Albert Memmi ou Frantz Fanon sont reconsidérés. Cela se fait non seulement sur le terrain de la critique littéraire avec les études postcoloniales, mais aussi au moyen de la fiction comme semble le faire l'œuvre de Sony Labou Tansi.

La pensée de Frantz Fanon « fut, pour l'essentiel, une pensée en situation née d'une expérience vécue »[556]. Témoin de la violence quotidienne en colonie et de « la généralisation de pratiques inhumaines », le natif de Fort-de-France construit sa pensée autour d'un nouvel humanisme engageant l'homme à la responsabilité individuelle et collective pour réaliser ce qu'il appellera « la montée collective en humanité ». Sony Labou Tansi qui a probablement lu Frantz Fanon[557], rencontre assez bien cette pensée actualisée par la scène postcoloniale qui reprend, à une variable près, le ballet colonial. L'auteur de *La Vie et demie* fait le même constat de la faillite de l'homme et, tout comme l'auteur de *Les Damnés de la terre*, il s'engage dans la quête d'un nouvel humanisme. Autant Frantz Fanon procède par la

[553]Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, éd. La Découverte poche, [1961] 2002.
[554]Cette expression réflétant le projet fanonien est empruntée à Achille Mbembe et son ouvrage *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010.
[555]L'ouvrage d'Achille Mbembe dont le titre est d'une intertextualité manifeste avec les propos de Frantz Fanon revient sur cette réalité. Voir Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, La Paris, La Découverte, 2010.
[556]Achille Mbembe, « La pensée métamorphique », *De(s)générations postérité du postcolonial, N°15*, février 2012, pp. 7-18, p. 10.
[557]On il évident que les textes de Franz Fanon ne passent pas inaperçus dans l'univers franco-africain de cette époque, encore moins pour une fratrie congolaise portée par la vie intellectuelle et littéraire.

description d'une violence démentielle pour rendre compte de la gravité de la situation, autant Sony Labou Tansi insiste sur « la mocherie » pour souligner la descente quotidienne de l'homme dans une inquiétante bestialité ou encore pour traduire ce qu'il appelle « démissionner humainement » c'est-à-dire renoncer à ses attributs d'homme. L'omniprésence de la violence et la mort dans l'œuvre de Sony Labou Tansi pourrait donc bien se lire au regard de la pensée fanonienne. Parce que, comme Frantz Fanon, Sony Labou Tansi continue de croire en l'homme malgré le constat de sa faillite[558], il poursuit le projet fanonien d'examen d'une politique de la vie dans un monde où il devient très difficile d'être humain.

B/ La politique de la vie

L'écho de la pensée fanonienne dans l'écriture de Sony Labou Tansi se manifeste très certainement dans l'examen de la politique de la vie qui, ainsi que le rappelle Achille Mbembe, est une problématique explorée en son temps par Frantz Fanon[559].

Relecteur de Frantz Fanon, Achille Mbembe souligne que la politique de la vie – que l'on peut entendre comme la « possibilité du sujet [...] de "s'atteindre lui-même", d'exercer sur lui-même sa souveraineté et de trouver dans ce rapport à lui-même la plénitude de son bonheur »[560] – est effectivement au centre de la réflexion de celui qui sera justement reconnu comme l'un des pionniers du questionnement postcolonial. Faisant le constat d'une globalisation de la violence dans l'univers colonial, Frantz Fanon s'interroge sur le sens de la vie humaine sinon sur la possibilité d'une vie humaine dans un contexte de perpétuelle déshumanisation des individus. Ainsi vient-il à se demander qu'entendre par : « je suis un être humain », « je suis vivant » ou encore « j'existe ». Il se demande à quoi renvoie l'idée de « vouloir être libre » et « capable de décider par soi-même ». Toutes ces questions ayant trait à la politique de la vie sont manifestement reprises par Sony Labou Tansi pour le compte de la postcolonie où l'omniprésence de la violence et la mort rend cruciale l'interrogation sur la

[558]Frantz Fanon parle de quêter « un homme neuf » qui permettrait de « recommencer une histoire de l'homme ». Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, *Op. cit*., (conclusion). La quête est la même pour Sony Labou Tansi : « Je suis à la recherche de l'homme, mon frère d'antan » indique-t-il dans l'avertissement de *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Cette quête traduisant une foi en l'avènement de l'homme, sûrement « l'homme neuf » dont parle Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre*, figure déjà dans *Peau noire masques blancs* où, presque dans le même élan poétique que Sony Labou Tansi plus tard, Frantz Fanon écrivait : « Vers un nouvel humanisme…/ La compréhension des hommes…/ Nos frères de couleur…/ Je crois en toi, Homme… ». Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, *Op. cit*., p. 5.

[559]Achille Mbembe indique que, « de tous nos ancêtres, c'est [Frantz Fanon] qui, en son époque, formula de la manière la plus lancinante une série de questions ayant trait à la politique de la vie » cf. Achille Mbembe, *De La postcolonie* (av. propros) p. XII.

[560]*Ibidem*., pp. XVI-XVII.

dite politique de la vie. Comment rendre compte de la vie en postcolonie ? Comment comprendre la vie quand la violence et la mort atteignent des dimensions apocalyptiques ? Sony Labou Tansi prend manifestement le parti de montrer comment on y meurt pour faire comprendre comment on y vit car, en fait, dans ce « vieux monde, […] on y vit comme on y meurt »[561]. Ce qui nous renvoie à une question que s'est posée Achille Mbembe avant nous : comment meurt-on alors en postcolonie ?

L'auteur de *De La postcolonie* s'appuie déjà, entre autres, sur Sony Labou Tansi pour dresser un tableau des variétés de morts que l'on rencontre sous les soleils des indépendances. L'on remarquera que l'œuvre de « l'écrivain des rives magiques du Kongo » est un véritable catalogue de morts tropicales. On y va de la mort mouche de Maximilien Handa qui meurt d'une bégnine morsure de crabe, dans *Les Yeux du volcan*, à la « mort au champagne » proposée à Martial par le Guide Providentiel dans *La vie et demie* en passant par la mort vache d'Estina Benta, sauvagement assassinée par son compagnon « pour une saloperie de passation de poux »[562] dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Tout cela contribue à mettre en image une réalité : la mort est partout présente et sous toutes les formes. « On est partout chez le meurtre »[563] déclare le personnage principal de *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. En postcolonie, tuer est un droit que possèdent les autorités. On meurt donc de la violence des autorités « qui ont le droit de tuer », on meurt des lois totalement arbitraires taillées à la mesure des guides. La loi interdit de prononcer le mot « enfer », l'abbé est rempli de plomb pour l'avoir prononcé dans son sermon du dimanche. Kabalacho porte des « insignes périmés » du Guide Providentiel, il est forcé de les avaler et en meurt. La loi interdit les attroupements, l'abbé est sommé, à coups de crosse, de bouffer ses livres et ceux des chrétiens qu'il avait réunis un dimanche matin autour de la table du seigneur. « On est [effectivement] partout chez le meurtre » dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Il s'agit peut-être d'inventer un poste de peur, ou simplement de traduire une déroutante inquiétude face à la banalisation de la mort[564]. « Les gens meurent par grappes, comme des bêtes infestées. Au nord, au sud, au centre, à l'est et à l'ouest de notre ville, on meurt. Comme si mourir était devenu un emploi »[565]. On meurt de la violence faite sur le corps, « la viande humaine », mais aussi de la violence exercée sur l'esprit. On meurt de cette implacable violence d'un pouvoir qui veut

[561]Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit*., p. 182.
[562]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Op. cit*., p. 33.
[563]Ibidem., p. 102.
[564]Banalisation que nous pouvons entendre comme transformation en quelque chose d'habituel, de quotidien et de trivial mais aussi selon le sens que lui donne Hannah Arendt lorsqu'elle parle de banalisation du mal.
[565]Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan,* Paris, Seuil, 1988, p. 40.

contrôler jusqu'à la pensée des individus. Une phrase de *Les Yeux du volcan* met en évidence la réalité de la vie en postcolonie : « ici, les gens s'attendent à gouverner trois millions de sourds-muets à qui l'on donne trois soupes de slogans par jour et une défense formelle de penser »[566]. L'entreprise de possession manifeste en colonie se renouvelle donc bien sous les soleils des indépendances. Il n'est plus aucun doute, « l'indépendance est venue faire comme les colons »[567]. Cette description d'une violence généralisée a au moins deux fonctions. D'abord, conformément à l'idée fanonienne de la vie en colonie, l'omniprésence de la violence et la mort sert à montrer que la vie sous les soleils des indépendances ne va pas de soi, qu'elle est une véritable épreuve : « la lutte pour rester vivant n'hésitant d'ailleurs pas à emprunter, lorsqu'il le fallait, le caractère d'une lutte à mort »[568]. C'est là certainement le sens des propos du narrateur de *La Vie et demie* qui déclare que « là-bas, on fait des pieds et des mains pour rester en vie »[569]. Aussi, parce que la mort est omniprésente et qu'elle est même désormais contenue dans la vie, il s'agit de traduire l'idée de l'impossibilité de vivre pleinement en ces temps de vie et demie[570]. On retrouvera d'ailleurs cette idée chez Achille Mbembe parlant de la postcolonie en termes d'« époque de la vie brute ». Pour Achille Mbembe en effet, la postcolonie

> c'est d'abord un lieu et un temps de demi-mort ou, si l'on veut, de demi-vie. Plus précisément, c'est un lieu où vie et mort s'enchevêtrent au point où l'on ne sait plus, ni les distinguer, ni dire ce qui se trouve du côté de l'ombre ou de son envers[571].

On peut, de ce point de vue, comprendre la récurrence, chez Sony Labou Tansi, de personnages « pas-tout-à-fait-vivants » sinon sceptiques quant à leur situation par rapport à la vie. Jean Calcium, dans *La Vie et demie*, ne croit rien de sa compagne qui essaie de lui prouver qu'il est encore du côté de la vie tout comme les condamnés à mort, dans *La Parenthèse de sang*, croient fortement à leur propre mort mais restent incapables d'en avoir des preuves formelles, la mort leur semblant pareille à la vie. Une telle relation inextricable

[566]Sony Labou Tansi, *Les yeux du volcan, Op. cit.,* p. 60.
[567]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Op. cit*., p. 64.
[568]Achille Mbembe note que « tout, à tout moment, en colonie, pouvait se muer en une figure de la violence, voire du trépas, la lutte pour rester vivant n'hésitant d'ailleurs pas à emprunter, lorsqu'il le fallait, le caractère d'une lutte à mort ». *De La postcolonie*, Paris, Karthala, [2000] 2010.
[569]Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 97.
[570]Référence au titre du roman de Sony Labou Tansi *La Vie et demie*. Nous pensons, sans fondement indiscutable, que la vie et demie peut signifier la demie-vie. Nous-nous fions à notre expérience de la société gabonaise où, il n'y a pas très longtemps, le langage populaire se permettait encore de telles confusions. On pouvait entendre « un pain et demi » pour un se référer à un demi-pain (une demie baguette de pain). Ainsi, le « et » ne serait guère cumulatif mais paradoxalement privatif.
[571]Achille Mbembe, *De La postcolonie*, *Op. cit*., p. 251.

entre la vie et la mort sous les soleils des indépendances rend impossible une pensée, une réflexion sur la vie qui ne soit en même temps une évocation de la mort qui va nécessairement avec. Réflexion sur la politique de la vie, c'est donc logiquement que *La vie et demie*, *Les Yeux du volcan* et *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez,* comme toute l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi, sont traversés par la mort dans tous ses états. *La vie et demie* décrit une distribution de la mort par le Guide Providentiel et son régime dictatorial auquel s'oppose Chaïdana par une autre distribution de la mort. Ce qui correspond à la violence du colonisé théorisée par Frantz Fanon comme étant une violence réflexive, répondant à la violence coloniale et apparaissant comme le seul moyen de « basculer » dans la vie : « pour le colonisé, la vie ne peut surgir que du cadavre en décomposition du colon »[572]. Une logique qui reste applicable en contexte postcolonial, même si le rapport n'est plus celui de colon/colonisé mais de gouvernant/gouverné.

Tous les romans de Sony Labou Tansi expriment une certaine idée de la vie, ils sont une certaine expression de la mort dans l'univers postcolonial. Mais ces idées, non exprimées sous forme d'essai, véhiculées au moyen de l'écriture littéraire, ont besoin d'une esthétique adéquate. C'est sans doute au niveau du passage de ces idées à l'écriture littéraire que la rencontre de Gabriel García Márquez prend son entière importance. Le réalisme magique permettant par exemple à l'écrivain colombien de représenter des morts qui ne le sont pas tout à fait ou des vivants qui ne le sont plus vraiment semble être la voie idéale d'expression de la pensée d'un monde de demie-vie. Cependant, une question reste à éclaircir. Sommes-nous en droit de parler d'influence de Gabriel García Márquez sur Sony Labou Tansi ? Les analogies entre leurs œuvres sont incontestables. Mais comment appréhender le rapprochement entre ces deux écrivains ? En quoi le prix Nobel 1982 peut-il être un maître pour le romancier congolais ?

2. Gabriel García Márquez comme point d'appui ?

Le rapport de Sony Labou Tansi à Gabriel García Márquez a souvent été fait à partir de plusieurs approches : influence, parenté, intertextualité. Rappelons ici que nous parlons d'influence pour désigner le rapport ou le contact direct établi par un auteur avec une œuvre ou des œuvres dont il s'inspire pour élaborer la sienne propre[573]. La parenté est de l'ordre de la ressemblance fortuite, deux ouvres pouvant avoir des caractères communs sans que l'un ou autre des auteurs n'ait eu préalablement connaissance de l'œuvre qui est rapprochée de la

[572]Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, *Op. cit*., p. 126.
[573]Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2007.

sienne[574]. Quant à l'intertextualité, il s'agit d'un procédé de reprise ou de mention d'un texte ou d'une portion de celui-ci de sorte à l'insérer de façon dialogique dans le sien. Ces trois approches sont-elles incompatibles ? Nous pensons que non. Mais, pensons-nous également, avant de chercher comment ce rapprochement se manifeste, avant de le catégoriser, nous pouvons essayer de comprendre dans quelle logique il s'inscrit.

Qu'il s'agisse de Gabriel García Márquez ou de Sony Labou Tansi, évoquer leur influence la plus parlante du point de vue intertextuel est un exercice difficile tant l'un et l'autre adoptent une posture mouvante. La critique identifie une grande influence à Gabriel García Márquez comme à Sony Labou Tansi. Le premier est relié à l'écrivain américain William Faulkner, Prix Nobel de littérature en 1949, tandis que le second est rapproché du Colombien, Prix Nobel de littérature en 1982. Quand on évoque leur relation avec celui qu'on leur reconnaît comme modèle prépondérant, Gabriel García Márquez et Sony Labou Tansi ont curieusement la même position imprécise qui suscite plus de doutes qu'elle n'apporte d'éclaircissements.

Plus d'une fois au cours de sa vie, Gabriel García Márquez exprime clairement son admiration pour « un tal señor llamado William Faulkner, que es algo así como lo más extraordinario que tiene la novela del mundo moderno. Ni más ni menos »[575]. Mais quand il s'agit de parler de son influence, les choses deviennent moins claires. Abordant le sujet avec Plinio Apuleyo Mendosa dans *El olor de la guayaba*, le romancier colombien dit ce qu'il pense de cette influence tant clamée par la critique :

> […] creo que los críticos establecen las influencias de una manera que no llego a comprender. En el caso de Faulkner, las analogías son más geográficas que literarias. Las descubrí mucho después de haber escrito mis primeras novelas, viajando en el sur de Estados Unidos. Los pueblos ardientes y llenos de polvo, las gentes sin esperanza que encontré en aquel viaje se parecían mucho con los que yo evocaba en mis cuentos. Quizá no se trataba de una semejanza casual, porque Aracataca, el pueblo donde nací, fue construido en buena parte por una compañía norteamericana, la United Fruit[576].

[574]Nous vous renvoyons une fois de plus à Jean-Louis Cornille et Judith Schlanger que nous avons déjà mentionnés, mais aussi à Pierre Bayard qui va même jusqu'à parler du Plagiat par anticipation. Cf Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*. Paris : Éditions de Minuit, coll. "Paradoxe", 2009.

[575]Gabriel García Márquez cité par Julio Rafael Maestre, « Influencia de Faulkner sobre la obra de García Márquez », cátedra de LITERATURA EUROPEA II de la Universidad Nacional del Comahue, (Neuquén, Argentina) a cargo del Profesor Alejandro Finzi. Il s'agit d'un travail présenté à la chaire de Literatura europea puis mis en ligne sur le blog monografia.com.

[576]Gabriel García Márquez, *El Olor de la guayaba,* conversación con Plinio Apuleyo Mendosa, Bogotá, Grupo Editorial Norma, [1982] 2005, p. 78.

On peut comprendre à ces mots que Gabriel García Márquez nie l'influence de William Faulkner, situant les réelles analogies entre les deux écrivains au niveau de la parenté géographique. Pourtant, quand Plinio Apuleyo Mendosa lui fait remarquer que nier l'influence de William Faulkner pourrait être perçu comme un parricide, il a une réponse qui semble assumer l'influence déniée quelques lignes plus tôt. « Por eso he dicho que mi problema no fue de imitar a Faulkner, sino destruirlo. Su influencia me tenía jodido »[577], déclare-t-il à propos. Vu que les déclarations de l'écrivain sont plutôt ambiguës, c'est peut-être en nous remettant aux critiques ayant travaillé sur la question que nous pouvons voir plus clair pour ce qui est de l'influence de William Faulkner sur Gabriel García Márquez.

Les propos de l'auteur ne suffisant plus à établir la réalité de la situation, un article assez intéressant de Julio Rafael Maestre permet à quiconque de juger par soi-même. Dans un article assumant le jargon et le procédé judiciaires du réquisitoire, Julio Rafael Maestre entend prouver la déterminante influence de l'œuvre de William Faulkner sur celle de Gabriel García Márquez [578]. Il part d'une variété de « preuves » pour montrer que le natif d'Aracataca a bel et bien écrit sous l'implacable influence de William Faulkner, bien qu'on doive reconnaître qu'il a su la canaliser pour passer « de discípulo aventajado en maestro consagrado »[579]. Julio Rafael Maestre qui commence par rappeler que Campbell et Foster, établissant les thèmes prédominant de l'écriture de William Faulkner (la tradition du Sud, le chaos du monde contemporain et le futur de l'homme) le situent dans la lignée de William James, Sigmund Freud, James Joyce et Virginia Woolf qui s'inscrivent dans un même courant connu sous le nom de « flux de la conscience ». Il s'agit d'un courant qui met l'accent sur la relation entre le monde intérieur et le monde extérieur de l'individu, la réalité environnante et la conscience de l'individu. Ce projet se traduit littérairement par le monologue intérieur, le personnage exposant le flot de ses pensées et ses états par rapport à la réalité qu'il vit. Une fois présenté l'univers de William Faulkner et la tradition dans laquelle se situe le romancier américain, Julio Rafael Maestre mobilise trois types de preuves pour montrer que, à la lecture de William Faulkner, Gabriel García Márquez se fait héritier de cette même tradition pour trouver sa place aux côtés de son « maître ». Il y va donc de la preuve testimoniale à l'aveu en passant par la preuve documentaire.

[577]« C'est pour cela que j'ai dit que mon problème n'était pas d'imiter Faulkner sinon de le détruire. Son influence m'emmerdait ». Gabriel García Márquez, *Ibidem.*, p. 79.
[578]Julio Rafael Maestre, « Influencia de Faulkner sobre la obra de García Márquez », cátedra de LITERATURA EUROPEA II de la Universidad Nacional del Comahue, (Neuquén, Argentina) a cargo del Profesor Alejandro Finzi. Il s'agit d'un travail présenté à la chaire de Literatura europea puis mis en ligne sur le blog monografia.com.
[579]« de disciple privilégié à maître consacré ». *Idem*.

La preuve testimoniale renvoie au témoignage des critiques qui ont vu dans l'œuvre de Gabriel García Márquez, les marques de l'influence de William Faulkner. C'est en ce sens que Mario Vargas Llosa[580], Ángel Rama[581], Ernesto Volkening[582] et Emir Rodriguez Mondnegal[583] sont invités à la barre. Tous ces témoins permettent d'avoir une version de la réalité : Gabriel García Márquez reconnaît son univers – aussi bien individuel et personnel que collectif et social – dans celui décrit par William Faulkner qu'il vient à admirer. Son admiration est lisible dans ses textes mais de façon assez canalisée. Julio Rafael Maestre pense à faire coïncider la version de ses témoins avec des preuves documentaires[584]. Il s'appuie sur deux documents que sont *Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles*[585] et *La hojarasca* qui sont respectivement mis en relation avec *The Sound and the fury* et *As I lay dying*. De ce rapprochement où il montre que les documents analysés témoignent d'un réel parallélisme. *Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles* et *The Sound and the fury* se font écho depuis la trame jusqu'aux séquences narratives en passant par les techniques et thèmes mobilisés. Encore plus patents, les similitudes entre *La hojarasca* et *As I lay dying*. S'aidant des déclarations de Dasso Saldívar[586], Julio Rafael Maestre explique que Gabriel García

[580]« Para Vargas Llosa la obra de Faulkner afectó la misma vocación de García Márquez en su origen y el impacto mayor tuvo que ver más con el proyecto de ésta obra, globalmente considerada que con detalles temáticos y formales. La coincidencia entre Faulkner y García Márquez es total cuando se trata de construir un mundo que se va configurando mediante ampliaciones y revelaciones, no sólo prospectivas sino también retrospectivas », rappelle Julio Rafael Maestre à propos de la lecture que Mario Vargas Llosa fait de la relation entre William Faulkner et Gabriel García Márquez.

[581]Ángel Rama estime qu'il s'agit globalement de l'influence d'une littérature sur une autre : « La literatura norteamericana e inglesa de vanguardia sobre la literatura colombiana de la zona del caribe. Faulkner, Hemingway, Virginia Woolf, impactan sobre Alvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Germán Vargas y ¨el grupo de Barranquilla¨ ».

[582]Le témoignage d'Ernesto Volkening est consigné en ces termes: « Para Volkening Macondo y Jocnapatauwah como poblaciones son condensaciones de imágenes superpuestas de infinidad de villorrios similares, reconstrucciones ideal-típicas de una realidad compleja. Por otro lado, Aureliano Buendía encuentra su alter ego en el Ejército Confederado en la persona de John Sartoris. Y tanto para Faulkner, como para García Márquez, Jocnapatauwah y Macondo constituyen ¨el ombligo del mundo¨, el eje en torno del cual van girando las constelaciones planetarias de su universo narrativo ».

[583] « Según Rodríguez Monegal la influencia de Faulkner sobre García Márquez es de naturaleza técnica pero también tiene que ver con la visión del novelista. Pero señala que el narrador colombiano ha sido capaz de hacer algo más que repetir a su maestro: ¨el discípulo es también un creador y no meramente un repetidor¨. Además, la indisciplina y el caos en que suele caer Faulkner es contrabalanceado por la influencia de Hemingway. Y el estilo de éste último, que a veces deriva en trivialidad, es contrarrestado por la intensidad trágica y el humor negro de Faulkner ».

[584]« Prueba documental¨ o ¨instrumental¨ es la formada por los documentos que las partes tengan en su poder y que presenten en el juicio dentro del término procesal oportuno. El instrumento es la escritura, papel o documento con que se justifica o prueba alguna cosa. Es el escrito en que se perpetúa la memoria de un hecho, el papel o documento con que se prueba alguna cosa ».

[585]Nouvelle qui parait dans *Ojos de perro azul* (recueil de nouvelles antérieurement publiées en série entre juin 1948 et mai 1954 dans le quotidien colombien El Espectador. Donald McGrady, se ocupa de analizarlos en un artículo titulado Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez.).

[586]« Dasso Saldívar es un periodista colombiano que ha escrito la biografía más amplia y detallada que existe de Gabriel García Márquez », écrit Julio Rafael Maestre. Biographe du romancier colombien, il es l'auteur de *Gabriel García Márquez. El viaje a la semilla*, Madrid, Alfaguara, 1997. Dans cet ouvrage, Dasso Saldívar affirme que Gabriel García Márquez commence à écrire son roman dans les derniers mois de 1948 après avoir lu

Márquez a écrit et peaufiné son premier roman *La Hojarasca* après la lecture, entre autres, du texte de William Faulkner. Il relève alors une série de similitudes enrichissant sa preuve. Il faut reconnaître que, entre les révélations du biographe et les déclarations de Gabriel García Márquez lui-même, confessant devant un public d'étudiants[587] que le texte du Nord-Américain avait été une des sources de *La Horajasca*, trouver les similitudes entre les deux textes devenait un travail assez aisé. Surtout quand on sait que d'autres critiques comme Mario Vargas Llosa[588] et Angel Rama[589] se sont également penchés sur la question bien avant Julio Rafael Maestre. Toujours est-il que ce dernier montre combien les documents trahissent également le Prix Nobel de littérature 1982. Si cela n'est pas suffisant, la preuve du troisième type devrait pouvoir aider les juges dans leur décision. Cette preuve, c'est un ensemble de déclarations de Gabriel García Márquez au sujet de l'influence faulknerienne.

Julio Rafael Maestre présente sa « prueba confessional »[590] en trois étapes. D'abord, il note l'admiration initialement assumée de Gabriel García Márquez pour « le maître William Faulkner » qu'il reconnaît comme importante figure universelle[591]. Puis, quand cette admiration commence à lui peser dessus avec la récurrence des critiques parlant d'influence, le natif de Aracataca se perd entre assomption et négation. L'aveu final, qui règle définitivement la question selon Julio Rafael Maestre, survient avec le discours de réception du Prix Nobel en 1982. En effet, dans son discours faisant suite à celui de secrétaire de l'académie Nobel qui ne manqua pas de revenir sur la parenté entre l'œuvre de William Faulkner et celle de Gabriel García Márquez, le Colombien déclare ce qui suit :

As I lay dying de William Faulkner et *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf. « En realidad fueron la historia de Aracataca y su niñez prodigiosa las que, a la luz de la obra de William Faulkner y Virginia Wolf, le aportaron el humus esencial de su primera novela », explique le biographe ici cité par Julio Rafael Maestre, « Influencia de Faulkner sobre la obra de García Márquez », *Op. cit*.

[587]Face aux estudiantes de la Universidad de Georgetown, Washington, en septembre de 1997, en una charla sobre su obra durante los actos de conmemoración de sus cincuenta años de vida literaria. Il reconnaît que William Faulkner lui avait permis de « verse a sí mismo » et que la relation entre les deux ouvrages était indiscutable.

[588]Parlant de cette influence de l'oeuvre de Faulkner sur le roman de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa écrit : « es sobre todo en la materia y en la estructura de La hojarasca donde la influencia de Faulkner es aprovechada eficazmente ». Il écrit aussi que « es la única obra de García Márquez donde esta influencia (la de Faulkner), se manifiesta en el lenguaje aunque sólo en la breve introducción, aparente fragmento de crónica, cuyo estilo es distinto del de los monólogos que componen el resto del libro ».

[589]Pour Ángel Rama, il ne fait aucun doute, « La hojarasca deriva directamente de Mientras yo agonizo, al punto que puede pensarse que estamos en presencia de una adaptación de una novela extranjera al mundo hispanoamericano ».

[590]L'aveu. L'auteur nous signale qu'il s'agit essentiellement de déclarations qu'on peut retrouver de manière éparse dans les différents numéros du quotidien colombien *El Heraldo* entre 1950 et 1952. Jacques Gilard en a fait une compilation qu'il a publiée en deux tomes.

[591]Confère note 574.

> Un día como el de hoy, mi maestro William Faulkner dijo en este lugar: ¨Me niego a admitir el fin del hombre¨. No me sentiría digno de ocupar este sitio que fue suyo si no tuviera la conciencia plena de que, por primera vez desde los orígenes de la humanidad, el desastre colosal que él se negaba a admitir hace 32 años es ahora nada más que una simple posibilidad científica[592].

Il s'agit là d'un Gabriel García Márquez se reconnaissant disciple de William Faulkner mais surtout tirant sa fierté du constat d'une avancée sur les traces de son maître.

A la fin de ce procès, pour notre part, nous retenons particulièrement les propos de Gabriel García Márquez déclarant que le plus compliqué n'était pas d'imiter Faulkner mais de s'en défaire tant son influence l'embêtait. Cette posture du romancier colombien vis-à-vis de William Faulkner est quasiment identique à celle qu'affichera Sony Labou Tansi vis-à-vis de celui qu'on considérera également comme son maître à lui. Tout le monde le sait, Sony Labou Tansi s'est toujours reconnu lecteur et admirateur du Nobel colombien. Une lettre adressée à Sylvain Bemba témoigne de cette fascination du romancier congolais pour Gabriel García Márquez. On peut y lire ce qui suit :

> J'ai acheté L'automne du patriarche. J'ai lu ça en deux jours. C'est fantastique ce con de Garcia Marquez. J'ai lu aussi Borges : Les fictions et L'aleph. Un jour, il faut qu'on écrive comme nos bons cons-là. Je crois qu'à part l'érudition de Borges, Marquez est devant, quand on lit on se dit, ça je ne savais pas et puis ça je vais vérifier. Et il a la magie des mots[593].

Reprenons ici une question de Judith Schlanger : de quoi les maîtres sont-ils les modèles ? Rappelons qu'en guise de réponse, elle souligne le caractère stimulateur de ces ébaucheurs de possibles de faire ou de devenir :

> avec eux on a une relation imaginaire d'incitation, d'émulation, et, comme disait Baudelaire, d'« envie fortifiante ». Ils donnent envie de faire, ils soulèvent l'illusion salutaire qu'on peut faire. Ce sont des modèles déclencheurs, des exemples démesurés qui sont pourtant des appels du possible[594].

Les déclarations de Sony Labou Tansi traduisant sa volonté de s'inscrire dans le sillage de Jorge Luis Borges et Gabriel García Márquez, son envie de faire comme eux en matière d'écriture, avec une préférence avouée pour l'écrivain colombien, témoigne d'une certaine

[592]Gabriel García Márquez cité par Julio Rafael Maestre, « Influencia de Faulkner sobre la obra de García Márquez », *Op. cit*.
[593]Bemba Sylvain, « Fragments de lettres à un ami », in *Équateur, n° 1*, octobre 1986, pp. 26-28.
[594]Judith Schlanger, *Le Neuf, le différent et le déjà-là*, *Op. cit*., p. 78.

influence qui, reconnaissable dans les œuvres, ferait de ce dernier un de ses maîtres. Cependant, on remarquera que, si Sony Labou Tansi reconnaît volontiers son admiration pour Gabriel García Márquez, il se refuse également à parler d'influence. A Djibril Diallo qui évoque cette question lors d'un entretien avec l'écrivain congolais, celui-ci répond justement dans les termes suivants :

> Il faut se méfier de parler d'influence. Il faut parler de parenté. Il y a une parenté géographique, historique, de conception de l'univers entre les sud-américains et nous. Il n'y a pas d'influence, il y a eu seulement parenté[595].

Un argument strictement analogue à celui de Gabriel García Márquez expliquant sa parenté à William Faulkner comme nous l'avons vu plus haut. On peut dès ce moment se demander si une démarche comme celle de Julio Rafael Maestre ne nous aiderait pas à nous faire une idée précise sur cette parenté entre Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez.

Rappelons que beaucoup de critiques ont montré que la parenté entre l'œuvre de ces deux écrivains était trop frappante pour être le fait de la coïncidence[596]. De façon comparable à l'article de Julio Rafael Maestre au sujet de William Faulkner et Gabriel García Márquez, un article de Jean-Claude Redjeme synthétise l'analyse de quelques critiques ayant justement fait le rapprochement entre l'écrivain colombien et l'écrivain congolais afin de déterminer s'il y a bel et bien influence[597]. Ainsi convoque-t-il particulièrement Jean-Jacques Séwanou Dabla, Daniel-Henri Pageaux et Sylvain Bemba.

Jean-Jacques Sewanou Dabla, qui souligne l'importance du modèle latino-américain dans l'élaboration de nouvelles écritures africaines, mentionne effectivement le cas de Sony Labou Tansi dont l'œuvre, de l'analyse du critique même, s'enrichit par la pratique de l'intertextualité vis-à-vis de celle de Gabriel García Márquez. Deux œuvres majeures de celui qu'on appelle affectueusement Gabo lui permettent de vérifier sa pensée : *Cent ans de solitude* et *L'Automne du Patriarche* qui semblent laisser de traces identifiables dans *La Vie*

[595]Sony Labou Tansi, « Entretien avec Sony Labou Tansi, 2 Juin 1987 ». Enregistré par Djibril Diallo, in *Sony Labou Tansi, Le sens du désordre*, textes réunis par Jean-Claude Blachère, UPV Montpellier III, pp. 173-181, p. 181.

[596]En plus de ceux précités (Tchitchelle Tchivela, Jean-Michel Devésa, etc.), nous pouvons ajouter les très intéressantes études de Lydie Moudileno dans *Parades postcoloniales*, et d'Alicia Jones.Alicia Jones, « Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez autour de la solitude de l'homme », in Kadima-Nzuji Mukala, Abel Kouvouama, Paul Kibangou, (sous la direction de), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, *Op. cit*., p. 363-368.

[597]Jean-Claude Redjeme, « Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi », *Synergies Afrique des Grands Lacs* N°3, 2014, pp. 113-125.

et demie. De *Cent ans de solitude* par exemple, avance Sewanou Dabla, Sony Labou Tansi puise une prose épique remarquable dans *La Vie et demie*.

> Alors que G.G. Marquez retrace la création, l'apogée et la décadence du village de Macondo, le romancier congolais fournit la chronique tumultueuse de la Katamalanasie et tous deux développent leur récit autour de dynasties accablées d'obsession (les Buendia à Makondo, les guides et les Martial en Katamalanasie)[598].

Il relève également, entre les deux romans, une surenchère verbale permettant l'expression du réalisme magique et aussi une pratique commune de la répétition, point sur lequel nous reviendrons plus tard[599]. De l'*Automne du patriarche,* toujours selon Jean-Jacques Sewanou Dabla, *La Vie et demie* adopte les thèmes centraux (le pouvoir, la solitude et la folie qui vont avec) et même des séquences[600]. *La Vie et demie* apparaît ainsi comme une synthèse des deux œuvres de Gabriel García Márquez. Daniel-Henri Pageaux va dans le même sens que Sewanou Dabla. Il pense lui aussi que *La Vie et demie* doit aussi bien à *Cent ans de solitude* qu'à *L'Automne du patriarche*.

> Il nous semble que c'est la révélation de *L'automne du patriarche* qui a déclenché l'écriture torrentielle de *La vie et demie*, et que *Cent ans de solitude* a été utilisé comme soubassement romanesque pour certains aspects ou certains thèmes propres à l'organisation romanesque voulue par le jeune auteur congolais [...][601].

Il montre qu'on peut superposer les deux textes de Gabriel García Márquez avec *La Vie et demie*. Il y note des similitudes comme la couleur bleue, les grossesses

[598]Jean-Jacques Sewanou Dabla cité par Jean-Claude Redjeme, « Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi », *Op. cit*., p. 120.

[599]Répétition par exemple de l'action (multiples guerres, luttes, aventures amoureuses…), de comportements (poursuite de mêmes rêves de père en fils, expression de mêmes folies…). A propos de la répétition, pensons à l'importance qu'Edward Waters Hood lui reconnaît chez Gabriel García Márquez où elle est à la fois la traduction de sa vision cyclique de la réalité et aussi une stratégie esthétique pour faire coïncider la forme et le sens de son œuvre. Sur le modèle de Mario Vargas Llosa établissant le lien entre le projet littéraire de Faulkner et celui de Gabriel García Márquez à partir de leur description d'un monde se définissant au fil des ouvrages par la répétition de la même réalité, des mêmes références, nous pouvons faire le même lien entre Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez car, comme le romancier colombien et son maître William Faulkner, l'écrivain congolais pratique également l'intertextualité autoréférentielle d'œuvre en œuvre par la répétition de personnages ou l'évocation d'événements renvoyant à des textes précédents. Le cas par exemple d'Estina Bronzario, personnage central de *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* qui est évoqué dans *Le Commencement des douleurs* ou des « gens de Martial » qui dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* font référence aux gens qui prennent le parti de Martial dans sa lutte contre le Guide Providentiel dans *La Vie et demie*.

[600]Il pense précisément à l'épisode du patriarche invitant ses détracteurs à manger des morceaux de leur leader dont « el cadaver exquisito » est servi sur la table de gala et que semble bien reprendre Sony Labou Tansi quand Le guide providentiel sert à Chaïdana et le reste de sa famille, le pâté et la daube de chair de Martial fraîchement mis à mort.

[601]Daniel-Henri Pageaux cité par Thierno Dia Toure. Thierno Dia Toure, *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi*, thèse de doctorat (sous la direction de Charles Bonn) soutenue en 2010. p. 76.

extraordinairement longues, les concours de bouffe, les longévités excessives, et surtout une reprise presque textuelle du filet de sang. De ce fait, il estime que :

> Sony Labou Tansi a trouvé dans Marquez un maître du style (prolifération verbale, style hyperbolique), mais aussi un maître du fantastique qui montre comment s'établit complètement la frontière entre le réel et le merveilleux, même si ce dernier a pour nom cauchemar[602].

On peut donc estimer avec Daniel-Henri Pageaux que Sony Labou Tansi est bel et bien un disciple de Gabriel García Márquez du point de vue esthétique, une référence qui le libère et lui permet d'affiner son propre style. Idée que soutient Sylvain Bemba, ami de Sony Labou Tansi, qui ne s'étonne d'ailleurs que très peu de la similitude entre le fantôme de Prudencio Aguilar – qui revient hanter José Arcadio Buendia et sa femme Ursula au point de les pousser à s'exiler vers ce qui deviendra Macondo – et le fantôme de Martial qui affole le Guide Providentiel. Notons d'ailleurs que les deux revenants gardent leur ouverture béante à la gorge[603] et se tamponnent pour contenir l'hémorragie. Sylvain Bemba pour qui les emprunts de Sony Labou Tansi sont évidents signale que celui-ci pratiquait « l'art de la recombinaison littéraire », c'est-à-dire une intertextualité diversifiée qui permet au final d'avoir un produit atypique. C'est exactement ce dont parle Julio Rafael Maestre quand il écrit que Gabriel Garcia Marquez a réussi à canaliser l'influence de William Faulkner en pratiquant la contamination.

De tout ce qui précède on retient au moins deux choses. D'abord, qu'il n'est plus besoin de prouver que l'intertextualité entre Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez est bien réelle et laisse peu de place à la coïncidence, à la simple parenté. Nous retenons aussi et surtout que les deux écrivains adoptent sensiblement la même posture vis-à-vis de leur maître. Et donc, si le désir ultime de Gabriel García Márquez est de se défaire de William Faulkner, « destuirlo », on pourra s'attendre à ce que Sony Labou Tansi ait également eu l'ambition de d'effacer Gabriel García Márquez. Ainsi pouvons-nous d'ailleurs entendre les propos du romancier congolais quand il dit :

> Un jour, il y en aura qui diront : je l'ai influencé – ils seront nombreux. Et voici ma réponse à tous ceux-là qui croiront qu'ils m'ont influencé = je dirai : d'accord, vous m'avez influencé, mais je suis allé plus loin que vous, j'ai sauté plus haut que vous,

[602]Daniel-Henri Pageaux cité par Thierno Dia Toure. Thierno Dia Toure*, Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi,Op. cit.,*p.76.

[603]José Arcadio Buendia tue Prudencio Aguilar d'un coup de lance à la gorge, le Guide Providentiel s'aide d'un couteau de table pour ouvrir la gorge de Martial avant de le découper en menus morceaux. Quand les deux hommes reviennent hanter leur bourreau, cette blessure reste bien visible.

> accusez-moi de cela, pas d'autre chose –, autrement soyez fiers de m'avoir engendré = c'est votre droit après tout[604].

Ce qui fera dire à Nicolas Martin-Granel que « Sony ne dénie pas la dette, il s'en dédie en se dégageant de la continuité historique et génétique par un saut dans l'inédit »[605]. Il nous intéresse alors de voir comment Sony Labou Tansi effectue son saut à partir de l'œuvre de Gabriel García Márquez, comment il entend aller plus loin que son influence.

II/ Hypocrite Márquez – mon semblable, mon frère

La phratrie est une affaire d'affinité. L'admiration pour un autre écrivain vient généralement du rapprochement qu'on peut faire avec soi-même, de l'image de soi qu'il renvoie. Gabriel García Márquez expliquait qu'il apprécie une œuvre à partir du moment où il se dit qu'il aurait pu l'écrire ou qu'il aurait souhaité en être l'auteur. On pourrait en extraire l'idée qu'on est attiré, fasciné par le semblable. En tout cas, cette réalité semble bien à l'œuvre dans le rapport entre Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez qui, à de nombreux égards, renvoie au romancier congolais une certaine image de lui-même.

1. Sony Labou Tansi sur les traces de son semblable

La parenté. Elle pourrait, à elle seule, expliquer le rapprochement laboutansien de l'univers latino-américain, au monde de Gabriel García Márquez. Plus qu'une réalité historique ou géographique, culturelle ou politico-sociale, la parenté entre les deux écrivains peut s'appréhender sur le plan esthétique sous l'aspect de la phratrie, ou du compagnonnage littéraire dont parle Suzanne Lafont. L'idée est que le champ littéraire est semblable à une confrérie où la solidarité est bâtie sur les affinités entre les membres, les uns mettant leur voix au service des autres. En ce sens, elle considère que la littérature est une suite d'échos faits aux textes précédents :

> Dans le relais de voix qu'est la littérature, chacun vient inscrire la sienne au creux de l'autre pour donner résonance à ce qui est resté inouï et, pour cela, propre à revenir, non pas comme un souvenir malléable mais comme un spectre agissant[606].

[604]Nicolas Martin-Granel, « Sony Labou Tansi, afflux des écrits et flux de l'écriture », *Continents manuscrits* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 03 mars 2014, consulté le 7 juillet 2014. URL : http://coma.revues.org/260 ; DOI : 10.4000/coma.260
[605]Nicolas Martin-Granel, « Sony Labou Tansi, afflux des écrits et flux de l'écriture », *Op. cit*.
[606]*Ibidem*., p. 12.

Parce que, dans ce cas, ce qui est repris ce n'est pas le texte du prédécesseur « mais ce qui en lui était tu », Suzanne Lafont trouve plus approprié le terme de compagnonnage à celui d'intertexte. Nous sommes un petit peu sceptique quant à la différence foncière entre les deux notions à savoir l'intertexte ou l'intertextualité et le compagnonnage littéraire. Cette notion nous apparaît intéressante en cela qu'elle est sémantiquement plus proche de notre idée de phratrie. Surtout, elle renferme en sa dénomination l'idée que nous trouvons à l'usage de l'intertextualité telle qu'elle se manifeste chez Sony Labou Tansi[607] c'est-à-dire une volonté d'inscrire sa voix dans celle de son illustre prédécesseur en en faisant non pas un géniteur, non pas un ancêtre, mais un frère. Pour cette raison, nous retenons l'idée de compagnonnage littéraire comme une sorte de fraternité s'établissant entre un écrivain et ses prédécesseurs. A cette idée, nous appliquons le principe de récriture qui correspond le mieux à la relation « palimpsestique »[608] qu'entretient l'œuvre de Sony Labou Tansi avec celle de Gabriel García Márquez. La lecture que nous proposons de *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* et *Chronique d'une mort annoncée* obéit certainement à l'idée d'établissement d'un lien de fraternité entre les auteurs mais se traduit par une reprise manifeste telle que le conçoit la récriture, une reprise qu'on dirait citationnelle et portée vers la variation.

A/ Du thème à l'incipit

Déjà, *Les Sept solitudes de Lorsa* Lopez se présente comme une variation de *Chronique d'une mort annoncée* en cela qu'il se construit sur la même toile de fond. Un personnage dont la mort est annoncée est sauvagement assassiné sur la place publique sans que rien ni personne n'empêche l'assassinat alors que tout le monde est préalablement au courant et connaît aussi bien l'identité de la victime que celle des bourreaux. Le crime est commis au su de tout le monde qui observe sans intervenir. Tel est le scénario des deux romans qui font passer la mort de leur personnage pour une réalité oscillant entre l'incontournable fatalité et l'insouciance ou la négligence collective. Au-delà de ce thème général, de nombreux éléments de *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* convoquent *Chronique d'une mort annoncée*. Il est par exemple impossible de se pencher sur les deux textes sans noter la frappante intertextualité décelable dans leur première phrase. « Le jour où il allait être abattu, Santiago Nasar s'était levé à cinq heures et demie du matin pour attendre le bateau sur

[607]Suzanne Lafont le précise d'ailleurs, « le compagnonnage n'est pas une grille de lecture synthétisante [de l'œuvre d'un auteur]. Il permet seulement de préciser la nature de ses liens avec ses devanciers ». Suzanne Lafont, *Op.cit*., p. 18.

[608]Terme que Chantal Kalisa construit à partir du palimpseste tel que l'entend Gérard Genette. Voir Chantal Kalisa « Le palimpseste et le roman africain : le cas des romans Xala de Sembène Ousmane et La Grève des Battù d'Aminita Sow Fall » in *Neohelicon vol.29*, N° 2, septembre 2002.

lequel l'évêque arrivait », lit-on en ouverture du texte de Gabriel García Márquez. Cette phrase, dans le texte de Sony Labou Tansi, devient :

> La veille du jeudi de malheur où nous saurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme, la veille aussi du jour maudit où Valancia allait fêter son deuxième faux centenaire, à cinq heures du matin, juste au moment où à la mosquée de Baltayonsa le muezzin Armano Yozua venait de crier l'appel à la prière, où le père Bona avait passé le Bayou pour la boucherie d'Elmano Zola, nous entendîmes la terre crier du côté du lac : une longue série de plaintes, de gargouillements lugubres, une sorte de gargarisme convulsif à l'intérieur des rocs, que même la mer sembla écouter un moment[609].

L'on peut aisément relever, dans l'une et l'autre des phrases, la même anticipation narrative annonçant la mort d'un personnage – la même information donc – mais aussi la même précision dans la référence temporelle, au moins au niveau de l'heure : « cinq heures et demie du matin », lisons-nous dans *Chronique d'une mort annoncée* pour « cinq heures du matin » dans les *Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Variation d'une demi-heure, pourrait-on se dire. Mais quand on sait que la prière matinale des musulmans se fait à cinq heures et demie du matin, on comprend l'intérêt de la précision « juste au moment où, à la mosquée de Baltayondza, le muezzin venait de crier l'appel à la prière ». Il s'agit là peut-être de rendre hommage non seulement à un texte mais aussi à un écrivain qui a le culte de la première phrase[610].

B/ Le crime

La sauvagerie du crime est reprise avec la même relative déshumanisation de l'homme qui est rapproché de l'animal. L'idée apparaît de façon subtile dès les premières pages du roman de Gabriel García Márquez quand Santiago Nasar assiste avec horreur au dépeçage de lapins qui serviront de dîner.

[609] Sony Labou Tansi, *Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op.cit*., p. 13.

[610]Véronique Ovaldé témoigne de l'importance des premières phrases dans les romans de Gabriel García Márquez. Elle souligne que, lors d'une discussion entre son oncle et l'écrivain colombien dont il était ami, il lui naît une disposition pour les premières phrases tant elles sont significatives pour lui. « Je suis là, et d'où je suis je sais déjà, même si cela me chagrine grandement, ce que le sort réserve à mon tragique et grotesque personnage » écrit-elle pour exprimer la fascination que lui communique Gabriel García Márquez pour la première phrase. Véronique Ovaldé, « Parce que c'est lui, parce que c'est moi », *Le Magazine littéraire*, N° 492, décembre 2009, p. 93. Gabriel García Márquez reconnaîtra d'ailleurs que cette phrase initiale est très importante car stratégique. Il s'agit, dit-il, d'éviter le risque que le lecteur impatient ne se rende à la fin du livre pour vérifier si la mort annoncée a bien lieu. En dévoilant donc initialement que Santiago Nasar est tué, Gabriel García Márquez s'assure que le lecteur le suivra page après page en vue de comprendre comment cela arrive.

> [Victoria Guzman] ne put écarter une rafale de frayeur en se remémorant l'air horrifié de Santiago Nasar quand elle avait arraché d'un coup les entrailles d'un lapin et avait jeté aux chiens la tripaille fumante.
>
> « Ne sois pas barbare, lui avait-il dit. Imagine un peu qu'il s'agisse d'un être humain »[611].

Peu de temps après, pour défendre sa fille que Santiago Nasar prend par le bras, Victoria Guzman menace le jeune homme en brandissant « le couteau ensanglanté » qui lui servait pour le dépeçage des bêtes. Lorsque, quelques pages plus tard, Santiago Nasar est sauvagement étripé avec des couteaux servant au dépeçage d'animaux et que, tandis qu'il agonise, les chiens « veulent lui manger les tripes », on se dit que la phrase « imagine un peu qu'il s'agisse d'un être humain » (prononcée avec dégoût par le jeune homme quelques minutes avant d'être en proie aux chiens) – n'est pas fortuite. On peut ainsi faire un lien entre la barbarie de Victoria Guzman – étripant violement les lapins pour en gaver les chiens – et la sauvagerie des frères Vicario trucidant Santiago Nasar. Le crime est d'ailleurs représenté comme une boucherie. Le massacre est perpétré par deux tueurs de cochons au moyen de couteaux propres à ce métier et les références aux animaux ne manquent pas. « Pedro retira le couteau de sa fougue farouche de tueur de cochon… »[612], « Santiago Nasar […] gémit comme un veau », « Pedro Vicario chercha le cœur de sa victime, mais il le chercha presque à l'aisselle, là où il se trouve chez les cochons »[613]. Santiago Nasar est simplement abattu dans la rue comme un vulgaire animal, « éventré comme un cochon »[614]. Il n'y a pas de grande différence chez Sony Labou Tansi. Lorsa Lopez, l'assassin d'Estina Benta, tient une porcherie et peut donc lui aussi bénéficier du même statut de tueur de cochons que les assassins de Santiago Nasar. Aussi, son crime est commis à l'aide de « grands couteaux de boucherie »[615], les mêmes qui servent à tuer les cochons comme c'est le cas pour les frères Vicario. De même que dans *Chronique d'une mort annoncée*, la description du crime dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* laisse lire une correspondance entre la victime et une bête comme on peut le voir dans les passages suivants :

> Je t'envoie au diable avec toute ta diablerie. […] Avec tes foutaises et ton cœur de chienne.

[611]« no pudo eludir una rápida ráfaga de espanto al recordar el horror de Santiago Nasar cuando ella arrancó de cuajo las entrañas de un conejo y les tiro a los perros el tripajo humeante.

No seas barbara – lo dijo – imagínate que fuera un ser humano». Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Debolsillo, [1981] 2011, p. 16.

[612]Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, *Op. cit.*, p. 114.

[613]*Ibidem*., pp. 114-115.

[614]*Ibidem*., p. 10.

[615]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Op. cit*., p. 30.

> […]
> Je t'envoie au diable avec tes entrailles de cochon fumé.
> […]
> Il frappait des poings, des pieds, de la tête, avec une lancinante rage de bête féroce.
> « Pendant qu'elle crie à l'aide, lui est entré dans la porcherie, en est ressorti avec une bêche… et il s'est mis à la fendre comme du bois, à la pourfendre, à arracher les tripailles fumantes[616], à les déchirer avec ses grosses dents de fauve, à boire le sang pour apaiser la colère qui noue son âme.
> ''Sale bête, tu vas me payer cette vacherie''.
> […]
> Il entre dans la porcherie, s'épongeant avec sa chemise rouge d'étincelles de sang et d'éclats de viande[617].

De la viande, c'est à cela qu'est réduit le corps d'Estina Benta. Sony Labou Tansi – qui a d'ailleurs souvent considéré le corps humain comme de la simple viande, « la viande humaine »[618] – accentue cette correspondance quand le cadavre du boucher Elmano Zola est découpé en morceaux puis rangé dans le congélateur, inidentifiable aux côtés de la viande de vache.

> Pendant un long moment le père regarda les morceaux sans savoir s'il fallait ou non les bénir. Il était hypnotisé par le spectacle de la viande de l'homme mêlée à celle de la vache et n'arrivait pas à savoir combien de fois il faillait se signer devant une telle monstruosité pour capter la miséricorde du seigneur[619].

La confusion est filée comme pour insister. La femme d'Elmano Zola, qui ne peut distinguer le foie du veau de celui de son mari, sert au père Bona trois kilos de viande « sans trop savoir si c'était du veau ou bien de l'homme » et les médecins qui feront l'autopsie longtemps plus tard se demanderont comment Elmano Zola avait pu vivre ses quarante-deux ans avec un foie de vache »[620]. Le crime dans les deux romans, sa description, pointe d'une façon ou d'une autre la violence faite au corps désormais assimilable à la viande. Et cette réduction du corps humain à de la viande se fait aussi bien sur le vivant que sur le mort. Le massacre de Santiago Nasar semble par exemple se poursuivre sur son cadavre au moment de l'autopsie. La pratique de l'autopsie prend effectivement la forme d'une suite du sauvage

[616]Notons ici la même expression de tripaille fumante employée par Gabriel García Márquez dans son roman évoquant les entrailles de lapin que Victoria Guzman jette aux chiens.
[617]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Op. cit*., pp. 27-29.
[618]Le corps humain, sa chair, apparaît déjà ainsi nommée dans *La Vie et demie* et cela revient assez souvent dans ses romans.
[619]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Op. cit*., p. 46.
[620]*Idem*.

assassinat dont il est victime, un « massacre »[621], selon les propos du narrateur. « Ce fut comme si nous l'avions à nouveau tué après sa mort »[622], reconnaît le père Carmen Amador. Il faut dire que

> les ravages provoqués par les couteaux furent à peine des prémices de l'autopsie sans pitié que le père Carmen Amador se vit dans l'obligation de pratiquer du fait de l'absence du docteur Dionisio Iguarán[623].

La monstruosité est peinte, la bestialité prend visiblement le pas sur l'humanité de l'homme qui est de moins en moins humain. « Hommes sans foi ni loi, marmonnait-elle, animaux de merde incapables de ne rien faire qui ne soit des malheurs »[624], se lamente Luisa Santiaga dans *Chronique d'une mort annoncée*, « les hommes sont devenus des léopards »[625], se lamente Estina Bronzario dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Parce que la question de l'homme intéresse hautement Sony Labou Tansi, il ne peut manquer de rejoindre Gabriel García Márquez sur ce sujet pour lui donner une résonance au-delà du texte du Colombien, en vue de le prolonger comme dirait Jean-Louis Cornille. Le crime traduisant une violence inexpliquée et débouchant sur une angoisse collective[626] est certainement une invitation à remettre un peu d'humanité dans nos sociétés, dans le rapport entre les individus. En décrivant un crime rendu possible par une relative insouciance et négligence, c'est la solidarité de l'animal social qui est mise en question[627]. Une réalité suffisante pour engager Sony Labou Tansi dans « la quête de l'homme son frère d'antan »[628]. Le rapprochement de l'œuvre de Sony Labou Tansi et celle de Gabriel García Márquez peut se poursuivre sur le plan de leur orientation métaphysique, de leur esthétique animiste fondée sur l'idée d'une nature vivante participant à la vie des individus.

---

[621]« Fue una masacre consumada en el local de la escuela pública con la ayuda del boticario que tomó las notas, y un estudiante de primer año de medicina que estaba aquí de vacaciones ». Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, *Op. cit*., p. 88.

[622]« Fue como si hubiéramos vuelto a matarlo después de muerto ». Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada, Op. cit.*, p. 85.

[623]« Los estragos de los cuchillos fueron apenas un principio de la autopsia inclemente que el padre Carmen Amador se vio obligado a hacer por ausencia del doctor Dionisio Iguarán ». *Idem*.

[624]Cette incapacité de l'homme à produire autre chose que la disgrâce nous fait d'ailleurs penser à « nous pensions que l'homme avait si peur de l'homme qu'il devenait sans sève et imprévisible, qu'il ne pouvait plus produire que le boucan » qu'on retrouve dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op. cit.*, p. 23.

[625]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op. cit.,* p. 27.

[626]Le village entier tombe dans une angoisse collective dans *Chronique d'une mort annoncée* parce que personne n'arrive à s'expliquer qu'un crime tant annoncé ait pu être commis. Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, c'est un peu plus le remord qui domine, Lorsa Lopez devenant la mauvaise conscience de ses camarades. Toutefois, tout le monde vit désormais dans l'inquiétude, se demandant qui serait la prochaine victime du destin.

[627]« Ne tirez pas, nous sommes la solidarité ». Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Op. cit*., p. 16. Ainsi Sony Labou Tansi symbolise-t-il l'idée de la mort de la solidarité dans nos sociétés où l'homme est de plus en plus habité par l'individualisme.

[628]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* (Avertissement), *Op. cit*.

C/ La dimension métaphysique du roman

Les œuvres de Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez sont remarquables par leur description d'une réalité peu ordinaire où la nature est régie par des lois plus complexes que celles définies par les sciences conventionnelles. Le rationnel fait place à l'irrationnel (du point de vue de la pensée cartésienne de l'Europe), la métaphysique supplante la physique. La « superstition », en cela qu'elle prend en compte des réalités abstraites du monde, devient la science la plus adéquate. Nous pouvons trouver une explication à ce fait dans la pensée d'Ernesto Sábato qui explique que le roman, à l'heure actuelle, ne peut se permettre d'éviter la métaphysique.

> Una novela profunda no puede dejar de ser metafísica. Por debajo de los problemas familiares, económicos, sociales y políticos están siempre debatiéndose los problemas últimos del hombre: angustia, el deseo de poder, la perplejidad, el temor ante la muerte, la existencia, etc. Si se pudiera escribir una novela sólo de cosas, de relojes, puertas y piedras, sin hombres, entonces sí sería posible una novela exenta de metafísica. Pero ya que toda novela trata sobre hombres, y el hombre es un animal metafísico por excelencia, sólo un escamoteo radical, una mixtificación básica, podría ofrecer una novela ametafísica[629].

Prônant ainsi le roman métaphysique, Ernesto Sábato s'attend à ce que le roman puisse exprimer l'homme et le monde dans toute leur réalité et non plus sous le mode tronqué. Dire la réalité dans son intégralité, on y reconnaît l'engagement de Gabriel García Márquez. En effet, ce dernier estime qu'il est du devoir de l'écrivain de dire la réalité sur tous ses plans.

> L'écrivain qui a quelque chose dans le ventre ne s'engage pas seulement vis-à-vis de la réalité sociale et politique mais vis-à-vis de toute la réalité de ce monde et de l'autre sans privilégier ou mépriser un seul de ses aspects[630].

Que signifie « la réalité de ce monde et de l'autre » ? Est-ce dire que Gabriel García Márquez croit en cette cohabitation de mondes qu'il exprime dans ses romans et que la critique a identifiée sous le terme de réalisme magique ? Il nous apporte lui-même la réponse dans un entretien avec Plinio Apuleyo Mendosa quand ce dernier lui demande comment expliquer que les lecteurs européens voient plus la magie dans ses œuvres que la réalité qui est à l'origine.

---

[629]Ernesto Sábato cité par Alicia Losada. Alicia Losada, « Novela… metafisica y cosmovision », in Literatura de Ernesto Sábato, [En ligne] mis en ligne URL: http://ernestosabato.bligoo.com/content/view/492223/NOVELA-METAFISICA-Y-COSMOVISION.html

[630]Gabriel García Márquez cité par Marie-Claude Dana, *Les Funérailles de la Grande Mémé* (introduction), Paris, Grasset, [1962] 1988.

> Seguramente porque su racionalismo les impide ver que la realidad no termina en el precio de los tomates o de los huevos. La vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la vida está llena de cosas extraordinarias. […] No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad[631].

La magie "irrationnelle" de ses livres, quel qu'en soit le degré, fait donc partie de sa réalité. Ce qui nous fait dire qu'en somme, le réalisme magique n'est pas seulement une esthétique lui permettant de construire des fictions extraordinaires mais surtout le moyen emprunté pour rendre compte du monde tel qu'il lui apparaît. Faisant le rapprochement entre son écriture et sa conception du monde, Sony Labou Tansi va justement dans le même sens.

> De toute façon, ce qui est évident, c'est que la vie est fabuleuse. La vie est un chaos magnifique. Pourquoi voulez-vous qu'au niveau de l'écriture les choses soient organisées, taillées, précisées ? C'est pas vrai. C'est un leurre. Je crois donc qu'il y a beaucoup de gens qui ont travaillé de cette manière-là : Rabelais, Gargantua et tout le reste. Ils ont travaillé comme ça parce qu'il n'y a rien de maîtrisable dans la vie ! Et l'une des raisons pour lesquelles, aujourd'hui, la planète est mal gérée, c'est parce qu'on a voulu justement essayer de maîtriser, d'organiser les choses qui sont en dehors des normes… C'est peut-être aussi à cause du milieu dans lequel j'ai vécu. Nous, on n'a jamais séparé les choses. On ne sépare pas l'art, la religion, l'amour, la vie. On ne peut pas séparer, c'est pas vrai ! On fait semblant de séparer, mais qu'est-ce qu'on connaît de la mort ? Qu'est-ce qu'on connaît ? Rien ! Rien ![632]

L'on comprend donc que le romancier congolais, comme son frère colombien choisissent de dire la réalité de leur univers et que leur monde à chacun est un tout où les réalités cohabitent en une seule. Tout ceci, parce que nous pensons que le dialogue intertextuel entre *Chronique d'une mort annoncée* et *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* est, bien plus qu'un simple échange esthétique, une confrontation de la pensée, un échange philosophique sur leur vision du monde. Pensons une fois de plus à Ernesto Sabato qui évoquait la double dimension de la littérature, faite d'esthétique et de réflexion[633]. Il s'agit alors, pour Sony Labou Tansi comme pour Gabriel García Márquez, de traiter de l'Homme, de penser sa condition en tenant compte du fait qu'il n'évolue pas nécessairement dans un

[631]Gabriel García Márquez, *El Olor de la guayaba*, *Op. cit*., p. 59.
[632]Sony Labou Tansi, *Paroles inédites*, textes coordonnés par Bernard Magnier, Montreuil-sous-bois, Editions théâtrales, p. 54.
[633]« La literatura es un género especial, un poco híbrido, un poco confuso, un poco lateral del arte. Con un pie está en la estética y con el otro en el pensamiento. Por eso también creo que la novela - me refiero siempre a la gran novela de hoy - no puede ser una simple narración. Es una visión del mundo. Toda una Weltanschauung, pero que debe incluir todo el mundo misterioso, enigmático y nocturno, del inconsciente ». Ernesto Sabato cité par Alicia Losada, *Op. cit*.

univers normé, rationnel, maîtrisable. Ce qui leur fait accorder une place importante à la nature et à ses lois parfois surprenantes. Dans *Les Fleurs du mal*, Charles Baudelaire écrivait :

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
> L'Homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers[634].

Gabriel García Márquez et Sony Labou Tansi traduisent parfaitement cette idée dans leurs textes qui laissent un gros champ d'expression à la Nature, qu'il s'agisse du monde intérieur (l'inconscient, par exemple) ou le monde environnant.

Chronique d'une mort annoncée, texte dont le titre est assez éloquent, est construit autour d'une mort annoncée. Parce qu'ils l'annoncent bien avant, tout le monde sait que les frères Vicario vont tuer Santiago Nasar le jour même où cela arrive. Mais, en plus de l'annonce faite par les frères Vicario, la mort de Santiago Nasar semble avoir été annoncée par la Nature même. D'abord, le rêve transmet les premiers messages de cet événement funeste.

> Le jour où il allait être abattu, Santiago Nasar […] avait rêvé qu'il traversait une forêt de figuiers géants sur lequel tombait une pluie fine, il fut heureux un instant dans ce rêve et, à son réveil, il se sentit entièrement couvert de chiure d'oiseau[635].

Il avait également fait un rêve semblable la semaine d'avant. Il avait rêvé qu'il volait dans un avion en papier d'étain, passant entre les branches des amandiers.

> Il avait l'habitude de rêver d'arbres, dira sa mère Placida Linero qui, malgré sa grande réputation d'interprète des rêves d'autrui, « n'avait décelé aucun mauvais augure dans les deux rêves de son fils, ni dans ceux qu'il lui avait racontés chaque matin, les jours qui avaient précédés sa mort[636].

Les témoins rapportent qu'« à l'instant où le malheur s'était produit il tombait une petite pluie fine semblable à celle que Santiago Nasar avait vue dans son rêve »[637]. Le rêve est également utilisé par Sony Labou Tansi comme une possibilité d'appréhender l'avenir, un message que la Nature enverrait du futur. Estina Bronzario voit par exemple son cadavre en rêve, « coupée comme du mouton », exactement comme elle sera découpée plus tard. Les

[634]Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal,* Paris, LGF, [1857] 1999, p. 62.
[635]Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, *Op. cit.*, p. 9.
[636]*Idem*.
[637]*Ibidem*., p. 10.

rêves de Fartamio Andra amènent ses consœurs à se poser un peu plus de questions tant ils se révèlent conformes à la réalité. Elle qui rêve d'une scène en présence de Sargnata Nola et Estina Bronzario avant que cela ne se réalise « comme [elle] les [a] vus en rêve » a de quoi être crédible. A ce titre, la narratrice reconnaît que les rêves de Fartamio Andra finissent par les inquiéter, malgré la relative incrédulité de certaines d'entre elles.

> Nous avions des raisons de craindre. Fartamio Andra avait rêvé l'assassinat d'Estina Benta et lui avait dit de faire attention. […].
> « Ce n'est qu'un rêve, Fartamio Andra, avait ri Estina Benta. Moi-même j'ai rêvé que j'étais devenue un boa de Nsanga-Norda et que j'avalais Anna Maria. Vas-y voir clair, Fartamio Andra.
> – Le rêve c'est la graine de la réalité, avait dit Fartamio Andra. Je suis presque sûre qu'ils vont te tuer. »
> L'autre détail qui rendait raisonnables les clabauderies de Fartamio Andra et nous faisait réfléchir, c'était le fait que la sorcière avait prédit le retour à Valancia du notaire du gouvernement qui avait présidé aux inventaires de la septième décapitalisation : « J'ai démissionné. Ils sont trop naïfs à Nsanga Norda. Ils broutent la bêtise ainsi que le mouton broute l'herbe[638].

L'idée y est. Graine de la réalité, les rêves « peuvent quelquefois annoncer certaines situations bien avant qu'elles ne se produisent »[639]. A ce titre, comme l'écrit José Eduardo Agualusa, il faut les prendre au sérieux[640]. Il semble possible aussi de pouvoir capter les messages de la nature même en état d'éveil. Entre des crises d'épilepsie, la cadette vierge d'Elmano Zola, par exemple, est capable de faire de prédictions. Avant qu'ait lieu la fameuse décapitalisation ou recapitalisation, la jeune fille prédit avec précision ce qui va se produire.

> Cette fois, disait-elle, la recapitalisation se fera par les airs. Puis sera assassinée Estina Bronzario. C'était elle qui avait prédit l'assassinat d'Estina Benta : « Un jeudi, quand vous voudrez fêter le centenaire. » Et le matin du crime elle était venue voir Estina Benta pour lui dire : « C'est aujourd'hui »[641].

Le rêve n'étant pas la seule fenêtre ouverte sur le futur, un lot de présages annoncent également la mort de Santiago Nasar. On l'a relevé déjà, Placida Linero n'avait pas entrevu la funeste réalité qu'auguraient les rêves de son fils. Signalons que Santiago Nasar lui-même se montre tout aussi inattentif que sa mère au présage que lui envoyait la Nature.

---

[638]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Op. cit*., pp. 101-102.
[639]Carl Gustav Jung, *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964, p. 50.
[640]« Prenez les rêves au sérieux » écrit-il, « Dieu nous a donné les rêves pour que nous puissions jeter un coup d'œil sur l'autre côté » José Eduardo Agualusa, *Les Femmes de mon père*, *Op. cit*., p. 53.
[641]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Op. cit*., p. 56.

> Tampoco Santiago Nasar reconocio el presagio. Habia dormido poco y mal […] y desperto con dolor de cabeza y con un sedimento de estribo de cobre en el paladar, y los interpreto como estragos naturales de la parranda de boda que se habia prolongado hasta después de la media noche[642].

Le temps semble lui-aussi annoncer la mort de Santiago Nasar à ce que rapportent les témoins dont « la plupart s'accordaient pour affirmer qu'il faisait un temps lugubre, avec un ciel bas et menaçant sur un fort relent d'eaux stagnantes »[643]. Divina Flor déclare que Santiago Nasar, qui l'avait attrapée par le poignet juste avant de sortir de chez lui pour la dernière fois ce matin-là, avait « une main glacée et pétrifiée comme la main d'un mort »[644]. Hortensia Baute voit les frères Vicario peu de temps avant le crime mais pense qu'ils l'ont déjà commis car elle a l'impression que leurs couteaux ruissèlent de sang. Luis Enrique, ne croit pas du tout à la possibilité que les frères Vicario puissent tuer Santiago Nasar. « A quién carajo se lo podia ocurrir que los gemelos iban a matar a nadie, y menos con un cuchillo de puercos ! »[645], déclare-t-il plus tard. Pourtant, quand les frères Vicario lui demandent où ils peuvent trouver Santiago Nasar, il leur répond que « Santiago Nasar est mort », puis esquisse un grand geste épiscopal avant de s'en aller piquant du nez. Une réponse qui ne manquera pas de surprendre les frères Vicario et Clotilde Armenta témoin de la scène. Autant de menus faits qui donnent l'impression que, d'une manière ou d'une autre, la conscience – ou l'inconscient – de certains individus avait anticipé ce qui se produisit ce lundi au ciel bas et menaçant.

Chez Sony Labou Tansi, les faits sont encore plus prononcés. Les présages sont presque un simple accomplissement des nombreuses prophéties annonçant les différents événements qui déboucheraient sur la mort d'Estina Bronzario. Dès l'ouverture du roman, on tombe sur des signes annonciateurs manifestés par la Nature. La veille du jeudi où Estina Benta allait été abattue, la terre avait crié du côté du lac, « une longue série de plaintes, de gargouillements lugubres, une sorte de gargarisme convulsif à l'intérieur des rocs ». Le lendemain, un phénomène étrange fait suite aux gargouillements lugubres de la falaise : la mer vient jeter « une quantité infinie de lotes et de crabes morts ». A la lecture de ses signes, déjà, Fartamio Andra do Nguélo Ndalo sait que le temps de la fin est proche. « Encore six

[642]« Santiago Nasar non plus n'avait pas discerné le présage. Il avait peu et mal dormi […] et il s'était réveillé avec un mal de tête et un arrière-goût d'étrier de cuivre sous le palais qu'il interpréta comme les ravages naturels de la noce effrénée qu'il avait faite la veille et qui s'était prolongée jusqu'à minuit passé ». Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, *Op. cit*., p. 10.
[643]*Idem*., p. 10.
[644]*Ibidem*., p. 18.
[645]« Qui aurait pu s'imaginer que les jumeaux allaient tuer quelqu'un, putain ! et surtout avec un couteau à cochons ! ». Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, *Op. cit.*, p. 81.

mille cent trente-cinq jours et ce sera la fin »[646], déclare-t-elle. « Les choses ont une vie bien à elle »[647], écrit Gabriel García Márquez dans *Cent ans de Solitude*, la falaise dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* est pleine de vie et elle prévient souvent quand quelque chose de tragique va se produire, comme elle l'avait fait déjà bien avant le crime de Lorsa Lopez[648]. En prêtant attention à la nature donc, il est possible de connaître à l'avance que quelque chose se prépare. Dans le cas contraire, on est surpris par les événements à l'instar des gens de Valancia quand Nsanga Norda en envahit par les eaux de la mer. Entre ahurissement et désolation, Gracia se rend compte de cette réalité :

> La falaise nous avait bien prévenus, mais nous ne sommes plus au temps où l'homme écoutait la nature. Et la pauvre nature est obligée de brailler dans le vide. Vous vous rendez compte ? Avant la mort de Nsanga Norda, la falaise s'était époumonée à crier toute la nuit. Mais personne ne l'a écoutée [649].

On le perçoit à son texte, Sony Labou Tansi pose la nature comme un être vivant témoin voire actant de la vie de l'homme. Ce qui veut dire que s'il faut penser l'homme, s'il faut s'interroger sur son actuation, il faut le faire en tenant compte de la double réalité dans laquelle il évolue. Cette idée déjà présente dans les romans de Gabriel García Márquez semble être comprise dans le combat commun à mener en tant que compagnon littéraire. Et ce n'est que pour discuter fraternellement sur cette idée que Sony Labou Tansi procède à la récriture de *Chronique d'une mort annoncée* dont il propose ainsi une lecture critique.

Cette conception du monde relève du réalisme magique qui conjoint la double dimension naturelle et "surnaturelle" de la réalité et elle correspond à une cosmovision propre aux cultures africaines et latino-américaines précoloniales. Nous y reviendrons en troisième partie. Pour l'heure, intéressons-nous à la prise de distance que Sony Labou Tansi opère vis-à-vis de son semblable en soulignant son caractère hypocrite.

---

[646]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Op. cit*., p. 13.

[647]« Las cosas tienen vida propria ». Gabriel García Márquez, *Cien anos de soledad, Op. cit.,* p. 10.

[648]« La toute dernière fois que la falaise avait crié, c'était, sept ans auparavant, le jour inoubliable où les rebelles de la Sieda Merdaï avaient emmené Elmuconi Zamba à Valancia pour lui faire cracher à coups de plomb sa cervelle de chien galleux », Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Op. cit*., p. 19.

[649]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Op. cit*., p. 186. La même idée est reprise dans *Le Commencement des douleurs* (Paris, Seuil, 1995) où les hommes cessent d'être à l'écoute de la nature : « nous aurions pu voir venir les choses, nous préparer à gouverner les menteries du destin » (p. 18) ; « Les pierres elles-mêmes font des pieds et des mains pour mettre la puce à l'âme d'un peuple d'aérés » (p. 56).

2. La variation à l'œuvre

En reprenant le texte de Gabriel García Márquez, Sony Labou Tansi se réapproprierait une matière textuelle pour nous offrir quelque chose d'à la fois semblable et différent aussi bien sur le plan rhétorique que rhématique. Il s'agit presque d'une discussion sur différents sujets abordés par le texte de Gabriel García Márquez. Voyons en quelques points ce que cela donne à lire.

A/ L'homme et ses valeurs

Avec *Chronique d'une mort annoncée*, Gabriel García Márquez peint la négligence et l'indifférence qui caractérise les sociétés d'aujourd'hui où il y a de moins en moins d'assistance, de solidarité entre les hommes. Si l'homme est un animal social, le manque de solidarité traduit peut-être quelque peu la perte de l'humanité de l'homme dont la solitude devient l'expérience la plus ordinaire. Il invite par exemple à voir combien peuvent être absurdes les valeurs sociales quand elles prennent le pas sur les valeurs humaines qui devraient être primordiales. L'assassinat de Santiago Nasar autour duquel il construit son récit en est une illustration. Les frères Vicario tuent Santiago Nasar pour obéir au code de l'honneur régi par leur société. En ce sens, le crime est légitime. En fait, ils ne commettent même pas un crime. En tuant Santiago Nasar, ils ne font qu'accomplir leur devoir qui est celui de veiller à l'honneur de la famille. Ceci explique que « l'avocat plaida la thèse de l'homicide en état de légitime défense de l'honneur, thèse qui fut acceptée par les jurés »[650]. Pour être victimes du déshonneur, les Vicario ont donc le droit, le devoir de tuer au risque de se voir déconsidéré socialement. La preuve, Prudencia Cotes, la fiancée de Pablo Vicario, approuve ouvertement l'acte de son fiancé. « Je savais ce qu'ils mijotaient, me dit-elle, et non seulement j'étais d'accord, mais j'aurais refusé d'épouser Pablo s'il s'était dérobé à son devoir d'homme » (p. 64), déclare-t-elle. Si, bien qu'étant les assassins de Santiago Nasar les frères Vicario peuvent se considérer « innocents devant Dieu et devant les hommes [car] il s'agissait d'une affaire d'honneur », c'est peut-être parce qu'on peut justement mettre ce crime au compte de la société. Le bourreau de Santiago Nasar, c'est le code de l'honneur. Cela signifie peut-être que l'homme est victime des valeurs sociales. Dans sa version des faits, Sony Labou Tansi semble répondre à cette thèse.

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, de façon bien plus accentuée, Sony Labou Tansi dépeint lui aussi une situation de déchéance sociale. Il y traduit son idée de la

[650]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op. cit.,* p. 51.

corruption en tous genres qui gagne nos sociétés : politique, morale, intellectuelle[651]. La solidarité est morte et enterrée après décomposition, à l'image des trois mille quarante-quatre étudiants morts avec, sur le front, une bande sur laquelle on pouvait lire : « ne tirez pas, nous sommes la solidarité » (p. 16). La solidarité a donc foutu le camp et, désormais, « la grande réalité de l'homme, c'est sa solitude infinie, jusqu'au tombeau ». On peut dire que Sony Labou Tansi est bien d'accord avec Gabriel García Márquez là-dessus. A la lecture de *Chronique d'une mort annoncée*, on peut comprendre que le défaut de solidarité s'explique par les différentes raisons qui rendent possible l'assassinat de Santiago Nasar : la négligence, la rancœur, l'indifférence etc. Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Sony Labou Tansi met l'accent sur un des aspects que Gabriel García Márquez n'a cessé de traduire au fil de ses romans : la solitude est liée au pouvoir. Ainsi le texte de Sony Labou Tansi propose-t-il également une lecture politique de la désolidarisation en faisant des rapports de force dominants/dominés ou centre/périphérie un de ses sujets de prédilection. En effet, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* représente une société dont la perte est inscrite dans l'opposition entre Nsanga-Norda (siège des autorités, incarnation du pouvoir et de la niaiserie) et Valancia (siège de la résistance et incarnation la dignité). La représentation de cette opposition au destin apocalyptique est, pour Sony Labou Tansi, une invitation à considérer l'aspect politique dans la fabrique des solitudes. En somme, sur la question de l'absence de solidarité, le texte de Sony Labou Tansi corrobore celui de Gabriel García Márquez dont il prolonge même la réflexion. Toutefois, il n'est pas d'avis que l'honneur soit une simple valeur sociale. Sony Labou Tansi récupère la question de l'honneur, déterminante dans *Chronique d'une mort annoncée* et l'inscrit au centre de son roman. Le parallèle avec le roman de Gabriel García Márquez est explicite : *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* s'ouvre sur le crime de Lorsa Lopez qui répond lui aussi à « la légitime défense de l'honneur ». C'est parce que sa compagne l'a déshonoré en le cocufiant que Lorsa Lopez la tue.

On constate donc que les deux crimes se correspondent bien en cela qu'ils sont tous deux des crimes commis pour attentat à l'honneur. Pourtant, on a le sentiment que les deux crimes n'ont pas la même résonance. Celui de Santiago Nasar met en scène des frères Vicario aux prises avec des règles sociales, qui tuent en obéissant à un code social, celui d'Estina Benta représente l'individu aux prises avec le caractère humain qui tue parce ses pulsions le recommandent. Lorsa Lopez ne tue pas sa compagne simplement parce que la société s'attend à ce qu'il le fasse. Il le fait parce que, touché en son honneur, il est porté hors de lui par la

[651]Ce qui correspond à la mocherie dans laquelle vivent les sociétés actuelles, explique-t-il lors d'une émission sur la télévision congolaise.

colère. La preuve, il regrette son geste et en veut même à la société qui l'a laissé tuer Estina Benta. « Quel malheur et quelle méchanceté : ils m'ont tous laissé commettre se crime », se morfond-il une fois revenu à lui. Ce n'est pas du tout le cas des frères Vicario qui ne témoignent aucun signe de remords. Au contraire, ils « déclarèrent à la fin du procès qu'ils recommenceraient mille fois s'il fallait le refaire et pour les mêmes raisons ». Nous l'avons montré plus haut, il s'agit pour eux d'un devoir rempli et non d'un crime. Nous avons donc d'un côté les Vicario qui tuent avec le sentiment que c'est la société qui le recommande et, en ce sens, ils n'ont pas à s'en vouloir. De l'autre, Lorsa Lopez tue parce que, sa dignité écorchée, il perd de son humanité et sombre dans la bestialité qui le commande au moment de commettre le crime. Remarquons – par rapport à la déshumanisation de l'homme évoquée en amont avec la description des crimes – que, dans *Chronique d'une mort annoncée*, seule la victime, Santiago Nasar est rapproché de l'animal. Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, aussi bien la victime que le bourreau sont comparés à des bêtes[652]. La perte de l'honneur fait donc surgir la bestialité enfuie en Lorsa Lopez – ce qui est probablement une réalité naturelle pouvant se produire chez tout homme – et c'est à cette bestialité qu'obéit Lorsa Lopez. On peut entrevoir dans le crime de Lorsa Lopez l'idée que « l'honneur est la cause suprême », essentiel à l'homme pour se distinguer de l'animal. « L'honneur est la cause suprême », est une phrase que l'on rencontre d'ailleurs à de nombreuses reprises le long du roman de Sony Labou Tansi, rythmant le texte de façon anaphorique. Il en fait le credo d'Estina Bronzario qui est déterminée à mourir l'honneur sauf : « née dans l'honneur, je mourrai dans l'honneur ».

La position de Sony labou Tansi est alors bien différente de celle de son frère. Tandis que le texte de Gabriel García Márquez présente l'honneur comme une valeur sociale pouvant faire obstacle à l'humanité, Sony Labou Tansi le présente comme une valeur humaine sans laquelle la vie ne vaut pas d'être vécue. Deux positions d'ailleurs identifiables par la mise en miroir des principaux personnages des deux romans : Santiago Nasar et Estina Bronzario. Au personnage marquézien mort à cause de l'honneur, Sony Labou Tansi oppose un personnage mort pour l'honneur.

[652]Lorsa Lopez est décrit comme un fauve, il déchire sa compagne de « ses dents de fauve » pour boire son sang.

B/ Le statut de la femme

Un autre fait marquant dans la récriture de Sony Labou Tansi est le statut accordé à la femme. Dans *Chronique d'une mort annoncée*, nous avons une femme qui n'a pas encore son destin en main. Non seulement Angela Vicario est mariée contre son gré mais aussi, quand on découvre qu'elle a été déshonorée, ce sont ses frères qui ont le devoir de rétablir son honneur perdu. C'est un « devoir d'homme » et non de femme. *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* présente plutôt une femme en charge de son destin, une femme émancipée des catégories phallocratiques et décidée à faire comprendre au monde que « les femmes aussi sont des hommes »[653].

Estina Bronzario, « la femme de bronze », est sans doute une femme émancipée de sa passivité historique, convaincue que « l'âge de la femme broutée [est] révolu »[654]. Plus que jamais décidée à être actrice et non plus sujet de l'histoire, elle devient une femme de décision se pose leader de Valancia incarnant ainsi, presque à elle seule, la résistance qui caractérise son territoire et toute sa lignée. Lorsque Lorsa Lopez trucide « sa pute » parce qu'« elle lui a donné des poux au gibon », Estina Bronzario constitue son armée de « femmes d'honneur » et riposte en déclarant une guerre aux hommes. D'abord, elle décrète une grève érotique qui plonge les hommes dans une abstinence forcée, n'ayant d'autres choix que le recours à « une chèvre ou un cochon » ou encore à la « machine à baiser » d'Estando Douma. Ensuite, elle décide que « les femmes qui se marieraient à Valancia donneraient leur nom à leurs hommes »[655]. Le seul homme qui manifeste son mécontentement est, dès le lendemain, trouvé mort dans son congélateur de boucher, découpé en trois morceaux avec, entre les dents un message tracé au crayon de beauté et soulignés au vernis à ongles : « les femmes aussi sont des hommes »[656]. Les hommes doivent apprendre à respecter les femmes, celles-là par qui ils viennent au monde, au lieu de les considérer comme de simples « mammifères domestiques ». Capable de se soustraire à l'ordre traditionnel de l'homme, Estina Bronzario n'épargne pas les autorités administratives. Elle ne cache pas son mécontentement à propos de la décapitalisation de sa ville lorsqu'un notaire du gouvernement vient lui transmettre la proposition d'être maire de la nouvelle capitale. Sa réponse est sans appel : « elle jeta sur son visage gouvernemental une salive mêlée de tabac, d'anis et de piment »[657]. Elle s'oppose

[653]Sony Labou Tansi*, Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op. cit.*, p. 62.
[654]*Ibidem*., p. 61.
[655]Sony Labou Tansi*, Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op. cit.*, p. 44.
[656]*Ibidem*, p. 45.
[657]*Ibidem*, p. 17.

également avec succès au transfert vers la capitale, de « l'anguille de Motossé »[658]. Alors que le maire et le juge craignent d'enterrer Estina Benta avant l'arrivée de la police, qui devait venir de la capitale, Estina Bronzario énonce clairement que « si la police ne vient pas dans trois semaines, je fais enterrer Estina Benta »[659]. Ce qu'elle fait d'ailleurs, tout comme elle décide d'enterrer les étudiants tués avec l'inscription « ne tirez pas : nous sommes la liberté » tandis que les autorités avaient formellement interdit de les enterrer. Nous avons donc l'exemple d'une femme émancipée de tout complexe phallocratique, une femme capable de prendre son destin en main et à même de faire respecter ses droits.

C/ Un clan pour deux champs

Dans le monde du compagnonnage, nous dit Suzanne Lafont, les compagnons sont censés se prêter assistance même si cela n'exclut pas des conflits internes. Il s'agit d'une relation qui se construit sous le « mode de fidélité par trahison »[660]. Se posant en compagnon de Gabriel García Márquez, Sony Labou Tansi est donc certainement voué à le trahir.

La variation qu'il propose de *Chronique d'une mort annoncée* révèle cela. Si Sony Labou Tansi se réapproprie des éléments de l'œuvre de Gabriel García Márquez c'est à la fois avec l'ambition de rendre hommage au maître qu'il est mais aussi pour essayer d'aller plus loin que lui.

> Le mot d'influence dit bien cela, quelque chose flue vers ce qui en subit les effets. Il ne s'agit donc pas simplement de l'action d'un texte postérieur sur celui qui le précède. Le texte antérieur cherche lui-même à être repris ; il aspire à la citation future de soi, il la sollicite même, sa survie en dépend (il n'est donc rien d'étonnant au phénomène de plagiat par anticipation). Tout texte est ainsi animé d'une volonté de transmission. Plus que la lecture, la réécriture d'un texte par un autre est l'un des mécanismes les plus efficaces pour assurer sa survie. On pourrait même parler d'une véritable alliance ou de pacte entre textes successifs : tu définis ta voix propre en t'écartant de la mienne sans totalement effacer les traces de mon intervention qui est elle-même le produit d'un pacte analogue avec un texte précédent[661].

On l'a vu à partir des points précédents, Sony Labou Tansi propose effectivement une lecture critique de l'œuvre de Gabriel García Márquez. Le romancier colombien parlait de « détruire » Faulkner tant son influence l'étouffait, son pendant congolais n'en pensant pas

[658]Il s'agit d'un mystérieux poisson sorti de la mer par les pêcheurs de la Côte. Sa chaire a des vertus extraordinaires et il est l'objet d'une affluence touristique.
[659]*Ibidem*., p. 39.
[660]Suzanne Lafont, *Céline et ses compagnons littéraires Rimbaud, Molière, Op. cit* . p. 18.
[661]Jean-Louis Cornille, *Plagiat et créativité II*, Amsterdam-New York, Ed. Rodopi, 2011, p. 13.

moins quand il révélait son ambition d'aller plus loin que ceux qui l'ont influencé. Cela, il le fait dès la parution de *La Vie et demie*, tel que le remarque Lydie Moudileno. Dans *Parades postcoloniales*, Lydie Moudileno note en effet que, à la fin de *La Vie et demie*, Sony Labou Tansi abandonne le réalisme magique et se propose de dépasser en basculant dans la science-fiction avec, par exemple, la fabrication d'armes révolutionnaires comme les mouches de Jean Calcium qui « carbonisaient êtres et choses et imprimaient la radioactivité à toute matière »[662].

Aller plus loin, c'est ce que Sony Labou Tansi ne cesse de faire dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. L'incipit en présente des signes. La première phrase de *Chronique d'une mort annoncée* tient sur trois lignes environs. Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, elle s'étend sur plus de dix lignes faisant presque tout un paragraphe. On passe d'une mort annoncée dans le récit de Gabriel García Márquez à une multiplicité de morts annoncées chez Sony Labou Tansi. Quand Santiago est abattu, dans le texte de Gabriel García Márquez, le seul médecin attitré du village est absent. Il se pose alors le problème de l'autopsie.

> Le maire pensa que le corps pouvait être conservé congelé jusqu'au retour du docteur Iguaran mais il ne découvrit aucun réfrigérateur de taille humaine ; la seule chambre froide appropriée se trouvait au marché, mais elle était hors d'usage[663].

L'idée surprend. Elle s'inscrit dans le même ordre de déshumanisation de l'homme, son cadavre pouvant être traité comme de la viande pure et simple. On peut lire entre les lignes ci-dessus, en entrant dans la subjectivité de la lecture, que si la chambre froide du marché avait été utilisable, ils y auraient conservé Santiago Nasar. Ceci, en se disant bien que s'il s'agit d'une chambre-froide du marché, c'est qu'elle sert à conserver de la viande, justement. En poussant la folie un peu plus loin, on peut imaginer qu'ils n'auraient même pas pris soin d'enlever la viande qui s'y trouverait et le cadavre de Santiago Nasar se mêlerait aux cadavres d'animaux. Pas question de laisser passer une telle idée chez Sony Labou Tansi. Ce qui est donc de l'ordre de l'idée chez Gabriel García Márquez devient de la matière textuelle chez Sony Labou Tansi qui laisse se mêler la viande Elmano Zola à celle de la vache dans son congélateur de boucher. Il n'aurait pas pu trouver un réfrigérateur de taille humaine, pas de souci, le corps d'Elmano Zola est coupé en trois morceaux. C'est ainsi, « givré, ensanglanté de frais »[664] qu'Elmano Zola attendra l'arrivée de la police qui doit autoriser l'autopsie avant qu'il ne puisse être enterré. Le maire, dans *Chronique d'une mort annoncée*, ne trouvant pas de réfrigérateur capable de contenir Santiago Nasar décide de faire pratiquer l'autopsie par

[662]Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit.*, p. 184.
[663]Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, *Op. cit.*, p. 73-74.
[664]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op. cit.*, p. 61.

« un médecin sans diplôme », parce qu'il estime qu'« il aurait été pire de le déterrer »[665]. L'idée se retrouve presque surexploitée dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Les enterrements et déterrements d'Estina Benta se multiplient à n'en plus finir. Ce sont là quelques exemples pour traduire le prolongement de Gabriel García Márquez par Sony Labou Tansi qui peut aller du dépassement de l'esthétique magico-réalisme à l'approfondissement du registre du burlesque.

Le dépassement peut se traduire aussi par la pensée, par la prise de position et cela transparaît également dans les œuvres des deux écrivains. On l'a mentionné en début de ce point, Sony Labou Tansi est attaché à la question de la vie et ses textes témoignent d'une connivence avec la pensée de Frantz Fanon. Sony Labou Tansi pose donc des questions[666] mais prend position. Il définit aussi bien l'objet de son discours que le lieu de son discours. Sa littérature « vise à rendre un peu de place à l'homme, à son corps, à son âme, dans des sociétés où la dictature de la marchandise et du temps deviennent ignobles et insoutenables »[667]. Il pense que l'art doit être au service de la société en devenant un instrument de lutte. En ce sens, il écrit :

> L'art c'est la force de faire dire à la réalité ce qu'elle n'aurait pu dire par ses propres moyens ou, en tout cas, ce qu'elle risquait de passer volontairement sous silence. [J'exige] un autre centre du monde, d'autres manières de respirer… parce qu'être poète c'est vouloir de toutes ses forces, de toute son âme et de toute sa chair, face aux fusils, face à l'argent qui lui aussi devient un fusil, et surtout sur la vérité reçue sur laquelle nous, poètes, nous avons l'autorisation de pisser, qu'aucun visage de la réalité humaine ne soit poussé sous le silence de l'Histoire. Je suis fait pour dire la part de l'Histoire qui n'a pas mangé depuis quatre siècles[668].

Pour être écrivain, Sony Labou Tansi se sent doté d'une mission qui l'engage vis-à-vis de la société, même si sa société est étendue au genre humain. Gabriel García Márquez, pour sa part, estime que « le seul devoir d'un écrivain est de bien écrire » c'est-à-dire de produire des œuvres élaborées en étant honnête avec soi-même et avec les lecteurs. Il se voit comme un écrivain hédoniste, écrivant selon l'inspiration et le plaisir plutôt que sous les traits d'un écrivain engagé écrivant selon les attentes de la société ou d'un groupe. Manifestant son agacement par rapport à la question d'engagement en littérature, il déclare :

[665]Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, *Op. cit.*, p. 75.
[666]Il disait justement qu'il n'écrit pas des romans mais pose des questions. La catégorisation en genre étant une affaire d'éditeurs.
[667]Sony Labou Tansi, « Je voudrais qu'on me laisse faire le théâtre pour l'humain », in Sony Labou Tansi, *Paroles inédites*, *Op. cit*., p. 72.
[668]Sony Labou Tansi*, Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* (Avertissement)*, Op. cit.*

> Hay gente que cree que nosotros los novelistas somos historiadores o políticos. Pero no nos pueden pedir que arreglemos todo. En mi viaje por Sudamérica me di cuenta de que la gente, especialmente la juventud, busca líder. Y cuando surge un escritor, le piden que sea un líder. No. Nosotros contamos cuentos. Yo escribo ahora lo que me sale del alma[669].

S'il lui est arrivé d'écrire des œuvres dites engagées[670], il pense que l'écrivain doit être libre d'écrire ce qui lui plaît. Nous avons donc d'un côté un conteur, de l'autre un questionneur. L'un entend révéler l'Homme en racontant ses différentes histoires, l'autre veut le faire en interrogeant ses agissements. Gabriel García Márquez raconte des histoires et semble laisser chacun libre d'en tirer les conclusions. Ainsi, l'on remarquera par exemple qu'il est impossible de dire, dans *Chronique d'une mort annoncée*, si le crime relève plus de l'indifférence ou de la fatalité. Certains éléments laissent penser que le crime n'aurait pas pu être évité car relevant d'un enchaînement « de hasards tenus qui avaient rendu [ce crime] absurde possible »[671]. Chacun des témoins a bien des raisons de se demander « exactement la place et la mission que la fatalité lui avait assignées »[672]. Pourtant d'autres éléments laissent également penser que chacun aurait pu intervenir pour empêcher le crime. Chez Sony Labou Tansi, la question ne se pose presque pas. Les morts sont annoncées et donc de l'ordre de la fatalité. Pourtant cela n'absout pas ceux qui laissent le destin s'accomplir sans agir. Ils sont poursuivis par le remords, voyant par exemple en Lorsa Lopez leur mauvaise conscience, celle-là qui leur rappelle que leur indifférence a tué Estina Benta. Le destin est à l'œuvre, pourtant il s'agit quand même d'un « crime communautaire »[673] tant tout le monde en est coupable du fait de n'être pas intervenu. Mais, comme le dit Estina Bronzario, on peut négocier avec le destin. La preuve, « d'après le calcul claviculaire, Elmano Zola devait mourir un samedi, il est mort un lundi, il a volé deux jours à son destin »[674]. Ce qui une fois de plus relève de la pensée fanonienne expliquant que tant qu'on ne prend pas son destin en main, on le subit tout simplement. En un mot, Gabriel García Márquez incite le lecteur à réfléchir sur

[669]« Il y a des gens qui pensent peut-être que nous, écrivains, sommes historiens ou hommes politiques. Mais ils ne peuvent pas nous demander de tout régler. Lors de mes voyages dans l'Amérique du Sud, je me suis rendu compte que les gens, spécialement la jeunesse, cherchent un leader. Et quand apparaît un écrivain, ils lui demandent d'être un leader. Non. Nous racontons des histoires. Moi, maintenant, j'écris ce qui me vient à l'esprit ». Gabriel García Márquez, « El deber revolucionario de un escritor es escribir bien », entretien avec Alfonso Monsalve, "Lecturas dominicales", *El Tiempo*, Bogotá, 14 de enero de 1968, p. 4. La traduction fournie est de nous.

[670]Le cas par exemple de *Pas de lettre pour le colonel*, *La Mala hora* ou *Les Funérailles de la Grande Mémé* qui, à son goût, relèvent d'une littérature préméditée car écrits selon les exigences d'une critique qui attendait des œuvres de ce type.

[671]Gabriel García Márquez, *Chronique d'une mort annoncée, Op. cit.*, p. 95.

[672]*Idem*.

[673]Sony Labou Tansi*, Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op. cit.,* p. 34.

[674]*Ibidem*.*,* pp. 49-50.

l'attitude à avoir face au destin quand, pour sa part, Sony Labou Tansi l'engage à réagir quoi qu'il en soit. Si on s'accorde avec Jean-Louis Cornille pour reconnaître que « chaque auteur se trouve en définitive élu par ce qu'il a lu, [par] les précurseurs qu'il se reconnaît et dans lesquels il se reconnaît lui-même »[675], on peut dire que Gabriel García Márquez met son œuvre à la disposition de Sony Labou Tansi afin que celui-ci lui permette non seulement de survivre à la littérature latino-américaine mais aussi pour qu'il le prolonge dans le champ de l'engagement auquel le romancier colombien veut rester étranger.

[675]Jean-Louis Cornille, *Plagiat et créativité*, *Op. cit*., p. 13.

Chapitre III/ L'écriture des petites misères

Sony Labou Tansi et Tierno Monénembo témoignent d'un certain rapport de l'écrivain africain au monde latino-américain. L'un en réactualisant le roman du Colombien l'autre en répondant à des auteurs comme Jorge Amado ou Nicolás Guillén par l'exploitation d'une mémoire commune africaine et latino-américaine. Dans le sillage de ces deux écrivains faisant figures de classiques aujourd'hui, on peut citer des noms comme Kangni Alem, Kossi Efoui ou Edem Awumey qui, d'une manière ou d'une autre, recourent à l'univers latino. A côté de ces noms, Sami Tchak est celui qui résonne le plus tant sa fascination pour l'univers latino-américain est aussi affirmée que celle de l'écrivain des rives du Kongo et son exploration du monde latino-américain est aussi concrète que celle de Tierno Monénembo. Mais, appartenant à une toute autre génération que les deux précédents, c'est sous une perspective différente que Sami Tchak se rapporte à l'Amérique latine. Au lieu de se référer aux retentissants écrivains du Boom latino-américain – qu'il admire et respecte comme le font ses aînés – il se branche plutôt sur la génération contemporaine qui propose une nouvelle orientation à sa littérature. Des propres déclarations de l'écrivain, on sait que l'Amérique latine est présente dans ses textes depuis *Hermina* même si ce n'est qu'avec *Le Paradis des chiots* que cela se présente avec beaucoup plus d'évidence avant d'être totalement explicite dans *Filles de Mexico*[676]. Florence Paravy le fait remarquer dans son article « Les écrivains africains à la recherche d'un tiers-monde »[677], Sami Tchak fait une entrée progressive dans l'univers latino-américain en procédant d'abord comme Sony Labou Tansi – se contentant d'un usage d'anthroponymes et de toponymes hispanisants – puis en rejoignant la démarche de Tierno Monénembo qui exploite l'espace latino-américain comme décor scénique de son œuvre. Nous revenons ici sur cet aspect, examinant comment Sami Tchak s'inscrit dans la lignée de ses prédécesseurs que sont Sony Labou Tansi et Tierno Monénembo tout en se démarquant nettement d'eux.

[676]Voir la présentation de l'auteur entremêlée d'extraits d'entretien sur le site de la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges. http://www.bm-limoges.fr/espace-auteur/tchak/auteur-biographie.php

[677]Florence Paravy, « Écrivains africains en quête d'un tiers monde », in *Les lettres francophones, hispanophones, italophones et lusophones et la latinité*. (Colloque international, Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 20-21 mai 2010), *Silène* (revue en ligne du Centre de recherches Littérature et poétique comparées), 2011. URL : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=colloque&colloque_id=9

I/ Ecrire l'Amérique latine

1. Une entreprise d'extraversion

Sami Tchak découvre l'Amérique latine lorsqu'il est invité à participer à un colloque à Cuba et qu'il finit par obtenir un contrat de recherche qui lui permettra de rester sept mois en terres cubaines en 1996. Il en résultera, concrètement, un essai sociologique intitulé *La Prostitution à Cuba*[678]. Mais ce séjour de recherche lui sera également bénéfique sur le plan littéraire car il sera l'occasion pour le romancier togolais de découvrir les « grands écrivains latino-américains qu'[il n'avait] pas lus [même s'il en avait déjà] entendu parler »[679]. C'est riche de cette expérience qu'il se propose de « prendre un nouveau départ dans la fiction »[680] avec *Place des fêtes*, lui qui n'avait plus produit que des essais depuis la parution de son premier roman treize ans plus tôt[681]. Qu'entendre par un nouveau départ ? Deux réponses « différentes quoique complémentaires »[682] nous sont proposées. D'une part, avec Ozouf Sénamin Amedegnato, on peut l'entendre comme un changement de registre, l'auteur passant de l'essai au roman. Le critique s'appuie sur le fait que, même si, du point de vue de la chronologie de sa production, Sami Tchak est romancier avant d'être essayiste, il abandonne le roman pendant un long moment pour s'engager entièrement dans la production d'essais. Il publie effectivement trois essais qui paraissent entre 1999 et 2000 tandis que treize ans s'écoulent entre *Femmes infidèles* et *Place des fêtes*. Le nouveau départ ainsi annoncé correspondrait donc à la transformation en fiction des résultats de son travail d'essayiste. D'autre part, par l'idée de prendre un nouveau départ, « l'on peut comprendre que l'auteur opte pour un renouvellement de sa propre esthétique romanesque »[683] ; idée qu'on pourra également trouver chez Sélom Komlan Gbanou[684]. Ozouf Sémanin Amedegnato reconnaît d'ailleurs qu'on peut effectivement parler d'une renaissance de l'auteur entre *Femmes*

[678]Sami Tchak, *La Prostitution à Cuba*, Paris, L'Harmattan, 1999.
[679]Biographie Sami Tchak, la Bibliothèque francophone multimédia de Limoges, [En ligne] URL : http://www.bm-limoges.fr/espace-auteur/tchak/auteur-biographie.php
[680]Sami Tchak, *Place des fêtes* (quatrième de couverture), Paris, Gallimard, 2001.
[681]Sadamba Tcha-Koura, *Femmes infidèles,* Lomé, Nouvelles éditions africaines du Togo, 1988.
[682]Ozouf Sémanin Amedegnato, « Sami Tchak : de l'essai au roman » in Patrick Bergeron et Marie Carrière (sous la direction de), *Les Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française,* 2011, pp. 217-232, p. 217.
[683]*Idem*.
[684]« [l]e séjour en France, la rencontre et la découverte des univers littéraires surtout sud-américains ont profondément transformé l'homme et son rapport à la création littéraire grâce à un travail de recherche qui vise à faire coïncider la métaphysique du nom et une poétique spécifique susceptible d'inclure toutes les formes d'innovation et d'iconoclastie allant de la subversion linguistique à la perversion des normes sociales et morales ainsi que des canons traditionnels de la littérature dite africaine », Sélom Gbanou cité par Ozouf Sémanin Amedegnato, « Sami Tchak : de l'essai au roman », *Op. cit*., p. 218.

infidèles et *Place des fêtes*. Visible déjà par l'adoption d'un pseudonyme[685], la renaissance de l'écrivain togolais « est aussi manifeste dans le passage d'une écriture certes engagée, mais somme toute nationalitaire, conventionnelle, linéaire et moralisatrice, à une écriture décadente caractérisée par l'éclatement du carcan traditionnel »[686]. Mais, un aspect remarquable dans ce nouveau départ esthétique, c'est l'intégration progressive d'une atmosphère latino-américaine traduite soit au moyen de « l'effet latino » soit par l'exploration de l'espace latino.

Lorsqu'on aborde *Place des fêtes*, on ne fait pas tout de suite le rapport avec l'Amérique latine mais *Hermina* nous transporte déjà vers un univers qui inspirera beaucoup Sami Tchak. *La fête des masques* a pour espace scénique un lieu indéfini que l'on connaît sous l'appellation « ce qui nous sert de pays ». Comme dans les romans de Sony Labou Tansi, on y trouve un usage onomastique renvoyant au monde hispanique, sinon ibérique[687]. Entre autres, on a des personnages qui s'appellent Antonio, Carlos, Rosa, Alberta, Gustavo etc. Plusieurs toponymes relèvent de la même sonorité hispanique : el Mercado Grande, le cimetière de Colón, le bar La Estrella… Nous y voyons une double information. D'abord, la traduction d'un incontestable attrait pour les mondes hispaniques. Ensuite, la marque d'une tendance à l'extraversion. Traitant du roman africain actuel, Papa Samba Diop mettait en exergue « la volonté des écrivains d'exhiber un héritage planétaire, fait de lectures et d'expériences humaines à l'échelle mondiale »[688]. On peut dire que, chez Sami Tchak, cela passe par la production de l'effet latino dans le roman francophone. Cela constitue la première étape d'une démarche qui le conduira à la mise en récit effective d'un espace latino avec *Le Paradis des chiots* et *Filles de Mexico* que nous avons retenus dans notre corpus.

En effet, mis à part *Hermina* où on peut déjà reconnaître une allusion à l'Amérique latine[689], c'est avec *Le Paradis des chiots* que Sami Tchak commence vraiment à écrire l'Amérique latine. Paru en 2006, *Le Paradis des chiots* est globalement un roman sur la vie des jeunes de rue dans les quartiers défavorisés d'Amérique latine. Construit sous le mode du témoignage, la parole est répartie entre trois personnages. D'abord Ernesto qui partage une

[685]L'on remarquera que *Femmes infidèles* est signé « de son vrai nom » contrairement à toutes ses autres œuvres.
[686]Ozouf Sémanin Amedegnato, « Sami Tchak : de l'essai au roman », *Op. cit*., p. 218.
[687]Dans le même genre, *Solo d'un revenant* (Paris, Seuil, 2008) de Kossi Efoui est un exemple. La ville qui sert de décor principal au texte est nommée Gloria Grande, divisée en Nord Gloria et Sud Gloria. Au Sud de Gloria se trouve une ville qui s'appelle La Rouviera I. Le surnom de Xhosa-Anna – un des personnages – est La Perla.
[688]Papa Samba Diop, « Le roman francophone subsaharien », article consultable sur le site du Grelif http://www.grelif.fr/?p=510
[689]La quatrième de couverture nous renseigne là-dessus, *Hermina* « est un voyage à travers l'espace (le Mexique, Cuba, Haïti, Paris, Miami...) ». Aussi, Florence Paravy le remarque aussi bien que nous, l'allusion à une ile proche des Etats-Unis dirigée par un dictateur barbu, et la mention de l'avenue Malecón nous mettent nettement sur la piste de Cuba. Même si Cuba ou le Mexique ne sont pas formellement nommés, le monde latino-américain est déjà évoqué de façon allusive.

cabane avec sa mère Linda, mais qui vit et apprend à survivre dans la rue avec sa bande principalement composée de Riki qui le traite en souffre-douleur, Laura qui trimbale « un vaste territoire » où ils peuvent tous aller soulager un tant soit peu leur vie de chiots, et Juanito qui règne sur toute la bande. Se confiant à Oscar, vraisemblablement un de ses camarades, Ernesto déploie le récit d'une vie où la loi du plus viril est la seule valable et où la vie passe par la capacité à s'accommoder à l'humiliation et à la violence. Ensuite, Linda qui se confie à son fils Ernesto, souligne sa part d'aventures et mésaventures entre la vie sous la protection d'El Che et l'exercice de la prostitution pour se maintenir en vie elle et son fils. Enfin, la parole est donnée à El Che qui s'adresse à Sami, lui expliquant comment il s'est retrouvé à errer dans El Paraiso rêvant d'une femme et d'une fille qu'il revoyait en Linda qu'il avait adoptée afin de la sauver de la rue. Les trois récits décrivent d'une façon ou d'une autre le caractère de la vie à El Paraiso mais aussi le cheminement de ces individus – qu'on peut considérer comme des marginaux – dans la fange. On situe rapidement ce récit en Amérique latine. Mais qu'a-t-on réellement pour conclure qu'il se déroule en Amérique latine ? Pas grand-chose, en fait. On pourrait se dire qu'il s'agit juste d'une amplification de l'effet latino donnant l'illusion d'être précisément en Amérique latine. Heureusement, en plus de la quatrième de couverture qui précise que l'aventure des chiots a bien un bidonville latino-américain pour scène, le quartier El Paraiso qui est nommé correspond à un quartier bien connu de la ville de Bogota en Colombie[690]. Un autre élément nous met sur la piste de l'Amérique latine, il s'agit du titre. Si on traduit le titre *Le Paradis des chiots* en espagnol – El Paraiso de los cucharros – nous avons effectivement une double référence : El Paraiso renvoyant au quartier et los cucharros (les chiots) au nom qu'on donne aux enfants de la rue en Amérique latine. Le roman de l'écrivain Péruvien Mario Vargas Llosa qui traite de la question des enfants de la rue porte justement le titre *Los Cucharros* naturellement traduit par sous le titre *Les Chiots*[691]. Et il décrit tout aussi bien, logiquement, ce monde rythmé par la violence, les rapports de domination et d'humiliation. Il ne fait donc aucun doute qu'avec *Le Paradis des chiots*, Sami Tchak écrit l'Amérique latine. De façon encore plus évidente, *Filles de Mexico* qui fait suite à *Le Paradis des chiots* permet d'identifier clairement l'espace évoqué.

Avec *Filles de Mexico*, Sami Tchak nous entraîne dans son expérience de voyage entre le Mexique et la Colombie. Peut-être pas vraiment la sienne propre, mais au moins celle de

[690]Et s'il n'est pas donné à tous les lecteurs de connaitre l'univers colombien afin de savoir qu'El Paraiso est un quartier de Bogota, l'information apparait à la page 41 de *Filles de Mexico* quand Deliz Gamboa, un des personnages, précise qu'El Paraiso où elle travaille est un quartier difficile de la grande métropole colombienne.
[691]Mario Vargas Llosa, *Les Chiots*, Paris, Gallimard, 1974.

son double, Djibril Nawo, écrivain togolais vivant en France dont l'âge est un peu plus proche de cinquante que de quarante-cinq. Invité au Mexique pour une série de conférences, le séjour sud-américain de ce personnage-écrivain va vite prendre le caractère d'un périple qui fera se succéder les histoires au hasard des rencontres. Melinda qui a « choisi d'être pute » malgré ses origines bourgeoise alimentera, comme toutes « ces dianes de trottoirs », les mémoires de ses putains tristes tandis que Antonio et Ernesto, enfants de la rue, lui donneront une image de leur paradis des chiots. A Mexico, Djibril Nawo croise également Deliz Gamboa, une « romancière, poète, dramaturge, metteur en scène et productrice d'émission de télé », dont le projet de carrière est riche de sa conception de la littérature latino-américaine. Avec Deliz Gamboa, l'aventure touristique de l'écrivain togolais se poursuivra à Bogota. Ce sera l'occasion pour lui de croiser d'autres personnages importants comme Fanny, la femme de ménage afro-colombienne qui le considérera tout de suite comme « son frère africain », et Nelo Vives, « poète et militant politique noir [qui] consacre chaque seconde de [sa] vie à la lutte pour la cause de La Race »[692].

Avec l'un et l'autre de ces deux romans, on voit que Sami Tchak se met un peu dans la posture de l'écrivain voyageur pour rapporter une expérience d'autres lieux. Ainsi s'accomplit la volonté d'extraversion et le dépassement des questions traditionnelles liées à son espace d'origine ou de résidence. Pourtant, écrire l'Amérique latine, pour Sami Tchak, c'est aussi s'écrire quelque peu et écrire l'Afrique d'un autre point de vue.

2. Ecrire « La Race »

En général, pour l'écrivain africain, écrire l'Amérique latine est un moyen de traiter de l'ailleurs en gardant un œil sur l'Afrique. Cela est valable pour Tierno Monénembo avec *Pelourinho* ou avec *Les Coqs cubains chantent à minuit*, c'est également valable pour Kangni Alem avec *Esclaves* comme pour Sami Tchak avec *Filles de Mexico*. L'écrivain est souvent curieux de faire l'expérience de ce qui se présente sous la forme d'une autre Afrique[693]. Bien sûr, il ne s'agit que d'un aspect de ce qui peut les motiver dans leur entreprise, surtout pour le cas de Sami Tchak dont l'œuvre n'est pas essentiellement centrée sur l'Afrique ou l'Africain.

[692]Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op. cit.*, p. 117.

[693]Justifiant la trajectoire transatlantique que l'on peut lire à partir de son œuvre, précisément Rose déluge, Edem Awumey dit avoir été animé la volonté de confronter l'Afrique et l'Amérique : « curiosité d'aller voir à quoi ressemblait cette autre part de l'Afrique défragmentée là, à quoi ça ressemblait. Donc, Rose déluge est né de cette tentative à travers un personnage et bien, essayer de briser un tant soit peu cette distance entre cette rive africaine et celle du sud-américain » propos extraits de la vidéo « Entrevue avec Edem Awumey », disponible sur le site des Editions du Boréal : http://blogue.editionsboreal.qc.ca/blog/2011/09/29/video-entrevue-avec-edem-awumey/

La tendance latino-américaine de ses romans ne peut se réduire à une quête de l'Afrique. On peut d'ailleurs le prendre aux mots de son personnage – presque autobiographique – de *Filles de Mexico* :

> Je n'allais pas à Tepito pour me retrouver mais pour me perdre. Je voyage pour me perdre. Autrement, à quoi bon mettre ma vie en danger dans les avions au-dessus des océans et des montagnes ? Je voyage pour perdre pied, pour basculer[694].

Mais cela présente presque souvent une opportunité à côté de laquelle l'écrivain ne veut pas passer. Selon cette logique, écrire l'Amérique latine correspond à peu près à deux choses plus ou moins liées : présenter une réalité propre à cet univers, une sorte de reportage sur la vie dans un monde étranger avec ce qu'il a de dépaysant, et aussi la possibilité de parler de soi, de son monde à travers le miroir de l'Autre. Nous nous intéressons principalement, ici, au second aspect, le premier sera abordé dans la seconde partie.

Filles de Mexico se divise en deux parties intitulées « Ville cruelle » et « La ville où nulle ne meurt »[695]. Cette intertextualité avec des classiques de la littérature africaine[696] invite à mettre en relation la vie africaine, la réalité de son monde urbain avec la réalité latino-américaine. Des impressions du narrateur personnage viennent rapidement concrétiser cette invitation en superposant les villes évoquées et celle de son monde africain. Au Mexique, quand Djibril Nawo décide de visiter Tepito, il a le sentiment d'être en train de se plonger dans son propre univers de Lomé.

> J'avais lu un article sur Tepito. […] J'avais l'impression qu'on me décrivait un pan du quotidien de Lomé, la capitale de mon pays. Vastes bazars, les alentours du Grand Marché. Loin de chez moi, mais comme me préparant à me replonger dans l'ambiance de chez moi[697].

Tepito, quartier de Mexico, est une sorte de double de Lomé. Son ambiance et sa vie sont ceux de la ville togolaise. Dans un des rêves de Djibril Nawo, Tepito se superpose même à Lomé au point de confondre le rêveur :

> Dans ce rêve, quand Coatlicue s'était mise à me parler des fantômes qui prenaient la forme humaine pour faire l'amour avec les vivantes, je m'étais retrouvé soudain à

[694]Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op. cit*., p. 51.
[695]On reconnaît, sous le titre de la première partie, le roman *Ville cruelle* de Mongo Beti publié en 1954 et signé Eza boto. Le titre de la seconde partie fait inévitablement penser au roman de Bernard Dadié, *La Ville où nulle ne meurt*, paru en 1968.
[696]Dans ces deux romans, les difficultés de la vie dans villes africaines appellent à s'armer de capacités à lutter à défaut de pouvoir ruser pour survivre.
[697]Sami Tchak, *Filles de México*, *Op. cit*., p. 51.

> Lomé, dans la capitale de mon pays où circulaient les mêmes histoires de fantômes (sur ce point, Juan Rulfo et Gabriel García Márquez avaient très peu à m'apprendre).
>
> […]
>
> Qui est Maya ? C'est moi Maya, tu es venu à Mexico pour me rencontrer. Suis-moi, Negrito. Mais nous sommes à Lomé, dis-je. C'est toi qui le crois, nous sommes à Mexico, Negrito, nous sommes à Mexico et nous marchons actuellement sur le Paseo de La Reforma […][698].

Parler de Tepito c'est alors un peu comme parler de Lomé, sa propre ville. En plus, au-delà de l'ambiance urbaine qui présente des similarités avec l'univers africain, l'Afrique apparait également sous les traits de ses rejetons, ces « frères de race » vivant de l'autre côté des côtes africaines. Les personnages de Fanny et Nelo Vives permettent d'avoir un compte rendu de la situation de « La Race » en Amérique latine.

Rendre compte de la situation de « la race » en Amérique latine, cela commence par témoigner de la curiosité que continue de susciter sa peau dans un monde où, pourtant, la présence des Noirs est inextricablement liée aux fondements des sociétés actuelles. Djibril Nawo arrive au Mexique à un moment où l'actualité est dominée par la reconnaissance officielle de l'Afrique – donc des Noirs – comme troisième pilier de l'édification culturelle et identitaire sa Nation[699]. Pourtant, c'est sur ces lignes que s'ouvre le roman, trois jeunes filles lui déboulent dessus dans les rues de Mexico. Il est approché comme un curieux objet et devient un « joujou entre leurs mains ». Les propos de Melinda, l'une des trois jeunes filles qui offre son corps à Djibril Nawo afin de le récompenser pour les avoir gentiment suivies, révèlent combien le regard qu'on lui porte est un regard objectivant. Se confiant à Djibril Nawo, elle déclare : « nous avons voulu, sur un coup de tête, nous amuser avec un nègre, nous avons voulu rigoler un peu, et puis tu es devenu un être humain »[700]. Le Noir comme objet de curiosité, c'est le constat que fait également Djibril Nawo quand il se rend à Tepito. Ce quartier qui ressemble à Lomé, la capitale de son pays, est pourtant un univers où il doit comprendre que la peau qu'il porte fait de lui un être d'une autre espèce. Une espèce tellement rare qu'il ferait facilement l'objet de quelques expériences inhabituelle. Pepe, visible chef de bande du quartier, ne manque pas de le faire remarquer à Djibril Nawo qu'il prend sous sa protection.

[698]Sami Tchak, *Filles de México*, *Op. cit.,* p. 25.
[699]La Tercera raíz (troisième racine), terme que Gonzalo Aguirre Beltrán est l'un des premiers à employer, renvoie à la racine africaine de la culture mexicaine. En reconnaissant officiellement la racine africaine, le Mexique reconnaît trois cultures constitutives de son identité : la culture européenne, la culture indigène et la culture noire.
[700]Sami Tchak, *Filles de México*, *Op. cit*., pp. 17-18.

> Quelqu'un pourrait te tuer juste pour voir ce que ça fait de buter un nègre, parce que tu sais, nous, on n'a pas la chance des gringos par ici, on ne peut pas broyer du noir, il n'y en a pas ici, à mexico, quelques immigrés africains, mais ils sont si peu nombreux […][701].

Cela rend compte d'une réalité qui est celle de l'invisibilité du Noir au Mexique, malgré son indéniable présence dans la marche historique du pays. En 2009, Israel Reyes Larrea qui fait partie du comité d'organisation du Festival de la négritude qui se déroule annuellement dans l'état du Oaxaca, accusait déjà les autorités étatiques de favoriser l'invisibilité des populations noires au Mexique. Il déclarait que, de façon officielle, il n'y a pas de Noirs au Mexique[702].

> Il n'y a pas une reconnaissance de la race noire, légalement, il n'y a pas de Noirs ; l'INEGI n'a pas de données précises pour dire combien il y a de Noirs, et parce qu'il n'y a pas de nombre déterminé, il n'y a pas de législation pour les populations noires, et parce qu'il n'y a pas de législation pour les populations noires, il n'y a pas de politiques publiques pour ces populations[703].

Le constat est le même pour Víctor David Pitalúa Torres ou pour Nemesio Rodriguez Mitchell qui expliquent que de nombreux Mexicains, des fonctionnaires d'état inclus, ignorent que le Mexique a une population noire. Un des exemples qu'il donne est celui des Noirs qui ont du mal à prouver leur identité lors de contrôles de police parce qu'ils sont tout de suite considérés comme étrangers.

> Son detenidos en las carreteras y cuando muestran sus documentos oficiales que los acreditan como mexicanos, se burlan de ellos y les dicen que dónde los compraron, ya que piensan que son de Panamá o de Honduras. La sociedad mexicana no cree que también está conformada por población negra[704].

[701]Sami Tchak, *Filles de México*, *Op. cit*., p. 66.
[702]Se confiant à nouveau au journal El Imperial du 11 octobre 2014, il fait savoir que des premiers pas en ce sens viennent d'être faits avec l'entame par l'INEGI d'un recensement des populations noires à Oaxaca. Voir l'article de Yadira Sosa Cruz, « Piden políticas públicas para el pueblo negro de Oaxaca », El Imperial, Sábado 11 de octubre de 2014. http://imparcialoaxaca.mx/general/1ea/piden-pol%C3%ADticas-p%C3%BAblicas-para-el-pueblo-negro-de-oaxaca
[703]« No hay un reconocimiento de la raza negra, legalmente no hay negros; el INEGI no cuenta con datos específicos para decir cuántos negros hay, y al no haber números no hay legislación para los pueblos negros, y al no haber legislación no hay políticas públicas para estos pueblos ». Israel cité par Gina Mejía, « Piden reconocimiento para la raza negra », *El Imparcial*, 20/04/2009. La traduction est de nous.
[704]Nemesio Rodriguez Mitchell, chercheur à la PUMC de l'UNAM, Emir Olivares Alonso, « Los pueblos negros son invisibles legalmente en México: PUMC », *La Jornada*, Viernes 25 de noviembre de 2011, p. 17.

Parce qu'il est couvert d'invisibilité, le Noir au Mexique est un « élément insolite » n'échappant pas à la curiosité de tous. Passant presque pour une bête de cirque, si on se fie à l'expérience de Djibril Nawo telle qu'on la lit dans les lignes suivantes :

> […] je marchais maintenant avec Toni, que beaucoup de personnes, femmes, hommes, vieux, jeunes, enfants, me regardaient, me montraient du doigt, faisaient des commentaires sur moi, me désignaient à haute voix par Negro, Negrito, certains allant jusqu'à me tendre, amusés par leur propre plaisanterie, une longue banane, un homme me disait carrément de venir sauter sa guenon, c'est-à-dire une femme rondelette aux dents abimées qu'il tenait par le cou et qui riait d'un rire d'ivrognesse […][705].

Mais les difficultés de « La Race » ne se limitent ni à son invisibilité ni à l'espace mexicain. La réalité est sensiblement la même sur tout le continent où « La Race » est opprimée et dépourvue de droits. Dino, l'ami Colombien de Djibril Nawo, fait remarquer par exemple que la Colombie n'offre pas de meilleur traitement au Noir :

> Chez moi en Colombie, il vaut mieux éviter d'être Noir. Il ajouta : De toutes les façons, on ne se résigne à être Noir que si on a vraiment rien pu faire pour l'éviter. Je veux dire, dans nos pays américains. Sinon, en Afrique noire, on peut se permettre d'être ce qu'on veut. Chez nous, les plus bas des bas sont les Noirs, ils font partie des plus grandes victimes des déplacements forcés pour cause de violence, des massacres, de toute sorte de mépris officiels, de toutes les ségrégations, ils sont ceux qui s'entassent dans des niches de chiens, ils sont ceux qui n'ont pas accès à la bonne scolarité, aux bons soins, ils sont ceux pour qui on bricole de petites lois, des petits rafistolages théoriques sans portée pratique. Même les indigènes traités comme des chiens ont un sort plus enviable que celui des Noirs, je te le dis. Les problèmes des Noirs sont tels que, sans te mentir, je préfère vider un océan avec une cuiller à café que de tenter de contribuer à leur résolution[706].

Notons que pour ressortir cet amas d'informations sur la situation de La Race en Amérique latine et son caractère général, Sami Tchak procède à une sorte d'entassement de données, faisant se répéter les témoignages et les expériences. Cet entassement, pour ne pas dire surcharge d'informations, est exposé au moyen d'une écriture polyphonique propice à l'expression d'une variété de discours et à l'exploitation de plusieurs sources. Quand Djibril Nawo tombe sur un reportage télévisé consacré à la condition des Afro-Mexicains, l'auteur a par exemple l'occasion de faire se recouper le discours médiatique et le discours universitaire

[705]Sami Tchak, *Filles de México, Op. cit*., p. 68.
[706]*Ibidem*., pp. 82-83.

en égrenant presque le capelet des problèmes des Noirs comme il l'avait déjà fait avec le témoignage de Dino.

> Le reportage en question parlait de cent représentants d'organisations originaires des Etats du Verracruz, Guerrero et Oaxaca qui exigeaient que le gouvernement reconnaisse des droits aux Afro-Mexicains vivant à l'intérieur ou à l'extérieur du pays pour que ces peuples soient plus visibles, qu'on les valorise pour leur apport à la culture et à l'identité nationales avec des expressions comme la danse, la poésie, les vidéos, la musique et la gastronomie, qu'on réponde à leurs revendications au sujet de l'éducation, de la santé, de l'alimentation, des ressources naturelles, de l'habitat, de l'environnement, de l'économie, de la culture et des droits. […] je n'avais pas encore oublié toutes les notes que j'avais prises en suivant au Colegio un long exposé de Candelario Canclini, le chercheur doctorant costaricain dont la thèse portait sur les Noirs en Argentine. Il m'aurait suffi de relire mes notes pour tomber pile poil dans le contenu du présent reportage sur les Afro-Mexicains. Grâce à Candelario Canclini, le seul doctorant à avoir trouvé mon visage beau comme un masque lobi, j'avais su qu'il y avait en Argentine des immigrés africains […][707].

Et la transition lui permet de repréciser la question à partir du sort des Noirs en Argentine. Ce roman qui écrit l'Amérique latine, qui traduit une volonté d'extraversion, apparaît un tout petit peu comme un roman sur « la Race » tant le problème est exposé en long et en large. Un chapitre est d'ailleurs donné sous ce titre : « La Race ». Aussi, entre tous les intervenants qui permettent d'avoir une idée sur le destin de « la Race », deux personnages incarnent ses tourments : Nelo Vives, le poète militant qui consacre sa vie à « chaque petite avancée des droits de La Race », et Fanny, la femme de ménage qui, « fatiguée d'une vie de négresse », est désormais convaincue que le « seul avantage d'être nègre en Colombie, c'est d'avoir la chance d'envisager la mort comme une sortie de prison »[708]. La rencontre de ces personnages semble mettre l'écrivain togolais – le personnage, double de l'auteur – sur la voie de ce qui doit être sa mission : se faire le porte-parole des souffrances de ses frères de peau sur les terres d'Amérique latine. C'est en tout cas ce que lui recommande vivement Fanny qui lui assure que telle est la volonté des dieux noirs de son village natal – d'où elle avait préalablement rapporté une amulette qu'elle avait offerte à son frère africain. Se jetant dans les bras de celui-ci, qui venait d'échapper à un accident, elle exprime clairement sa pensée :

> Tu vois, mon frère, tu vois ? Les dieux noirs du Choco t'ont protégé grâce au talisman que je t'ai donné, ils t'ont protégé pour que partout dans ce monde où tu

[707]Sami Tchak, *Filles de México*, *Op. cit*., pp. 83-84.
[708]*Ibidem*., p. 97.

> iras, tu dises combien nous souffrons dans ce pays, nous les nègres, ils t'ont protégé pour que tu parles pour nous, tu ne dois pas les trahir, ils t'ont protégé pour que tu fasses savoir au monde qu'ici nous sommes dans l'enfer de la peau[709].

L'auteur se retrouve donc investi de la mission d'intervenir en faveur de ses « frères de peau ». La position de Djibril Nawo qui, on le répète, nous apparaît comme étant le double de Sami Tchak traduit certainement l'entreprise de ce dernier dans son intérêt pour l'espace latino-américain. Le personnage narrateur déclare :

> En fait, depuis Cuba, j'avais commencé à prendre conscience non seulement du nombre impressionnant des Noirs dans toute l'Amérique (alors que j'avais déjà lu des tonnes de livres sur *Les Amériques noires*), mais surtout de la similitude de leurs problèmes. Je ne pouvais me cacher à moi-même que ma propre peau me rendait plus sensible que d'autres, peut-être, à certains faits qui pouvaient n'être que de tout petits détails dans un monde de plus en plus cruel où la majorité n'est nulle part logée à la bonne enseigne. Mais ce qui m'intéressait, dans la litanie des malheurs qui n'épargnaient aucune peau, c'était aussi les malheurs particuliers d'une peau[710].

Ces propos ressemblent à ceux que Sami Tchak assume lui-même dans *La Couleur de l'écrivain* où on peut lire :

> J'avais toujours su que mon rapport au monde était influencé en partie par la couleur de ma peau. Ma couleur a son mot à dire sur ma conscience, sur ma sensibilité, […] Ma couleur, sans constituer une frontière, peut orienter mes choix, mes territoires de butinages[711].

Puis il poursuit sur l'exemple de la Colombie où il se sent rapidement à son aise grâce ses « frères et sœurs de couleur » avec qui il forme une « patrie extra-territoriale ». Il est sensible à l'affection spontanée qu'il reçoit de sa phratrie transocéanique qui, malgré les siècles qui séparent la traversée de leur lignée et leur naissance sur les terres américaines continuent de se sentir Africains, au moins d'origine a l'image du poète Nelo Vives qui, expliquant les scarifications de Djibril Nawo à deux jeunes filles de La Race, s'exprime en termes suivant : « Autrefois chez nous, là-bas, dans le continent de nos ancêtres, en Afrique, on n'avait pas besoin de papiers d'identité, l'identité se lisait sur le visage… »[712].

On peut dire que, pour Sami Tchak, écrire l'Amérique latine est un moyen de s'ouvrir à un autre monde, un autre univers pour s'intéresser davantage à un monde qui lui appartient.

[709]Sami Tchak, *Filles de México*, *Op. cit*., p. 100.
[710]*Ibidem*., p. 81.
[711]Sami Tchak, *La Couleur de l'écrivain*, La Cheminante, 2014, p. 12.
[712]Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op. cit*., p. 118.

Cela lui permet de jeter un regard sur une situation qui concerne ses frères de couleurs et donc, qui le concerne un peu particulièrement. Ce serait en ce sens, une sorte de détour[713] lui permettant de parler d'autrui pour parler de lui-même. Du registre de Sony Labou Tansi se contentant de créer un effet latino dans ses romans, il passe à celui de Tierno Monénembo qui, à sa façon, écrit l'Amérique latine en portant un regard sur les rejetons égarés de l'Afrique.

II/ Une posture esthétique

1. La phratrie sucioréaliste[714]

Sami Tchak peut être considéré comme l'écrivain « le plus iconoclaste de la littérature subsaharienne francophone contemporaine »[715], jouissant d'une « réputation de pestiféré des lettres africaines »[716]. Il doit cette réputation à son écriture « crue », qui ne passe « pas par le biais de l'allusion pour dire les choses »[717]. Une écriture bouleversante qui fait du romancier togolais un spécimen dans le monde littéraire africain, détaché du « troupeau » pour errer seul comme le présente Alain Mabanckou. On peut pourtant se demander si Sami Tchak s'inscrit réellement dans une démarche isolée, si le fait qu'il soit difficile de lui trouver d'authentiques compagnons littéraires dans le monde littéraire francophone est suffisant pour faire de lui un écrivain solitaire. L'auteur n'est-il pas, comme beaucoup de sa génération, portée vers une mondialisation des généalogies et des géographies littéraires ? En prêtant attention au caractère cru de son écriture, on peut lui soupçonner une famille littéraire dans le monde latino-américain qu'il semble bien avoir adopté depuis qu'il a entrepris un nouveau départ en littérature avec *Place de fêtes*.

La littérature latino-américaine a connu un rayonnement spécial autour des années 1960-1970 avec l'éclat universel des écrivains du Boom auquel les noms de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar et Carlos Fuentes sont inséparables de même que l'est le réalisme magique. Mais ce temps semble bien révolu de nos jours. Les générations postérieures au Boom – qui seront accusées de tentative de parricide[718] – travaillent à trouver,

[713]Expression que Sami Tchak emprunte à George Balandier pour expliquer lui-même son intérêt pour le monde latino-américain.

[714]Néologisme (construit à partir du terme espagnol *realismo sucio*) que nous emploierons pour désigner toute réalité se référant au réalisme sale.

[715]Ainsi Alain Mabanckou parle-t-il de son roman *Place des fêtes*. Alain Mabanckou, « Portrait de Sami Tchak l'iconoclaste », *Goodreads* [En ligne], mis en ligne le 21/02/2011, consulté le 16/03/2013. URL : https://www.goodreads.com/author_blog_posts/984291-ainsi-va-le-monde-7-portrait-de-sami-tchak-l-iconoclaste

[716]*Idem*.

[717]*Idem*.

[718]Les critiques parlent de tentative de parricide non seulement parce que les écrivains de cette génération veulent se défaire du poids de leur héritage et, surtout, parce que beaucoup d'entre eux ne se contentent pas de vouloir

à imposer un nouveau canon dans lequel ils se reconnaîtraient et auraient leur place propre. S'inscrivant dans une période marquant le passage du Boom au Boomerang[719], des noms ou des étiquettes vont se multiplier entre les années 1970 et aujourd'hui. On parlera du Post-boom, du Crack[720], de la génération MacOndo[721], de génération Z[722], les écrivains mexicains de La Onda etc. Entre toutes ces générations, tendances ou postures esthétiques – qui se recoupent assez souvent et se réfèrent parfois aux mêmes auteurs – une esthétique semble s'imposer comme étant celle de la nouvelle génération de romanciers latino-américains aujourd'hui. Il s'agit du réalisme sale (de l'espagnol realismo sucio) renvoyant, comme son nom l'indique, à une forme de réalisme sale, cru, brutal[723]. Cette esthétique qui s'installe progressivement dans le roman latino-américain à partir des années 1990 a à voir avec réalisme sale anglo-saxon (dirty realism) qui connait un succès considérable dans les années 1970-1980. Le terme est de Bill Buford qui, dans un numéro spécial de la revue *Granta* paru en 1983, regroupe un certain nombre d'écrivains américains autour de cette esthétique qu'il présente comme suit :

> Le réalisme sale est la fiction d'une nouvelle génération d'auteurs américains. Ils écrivent sur les sujets triviaux de la vie quotidienne – un mari abandonné, une mère célibataire, un voleur de voitures, un pickpocket, un toxicomane – mais le font avec une troublante indifférence, frisant parfois la comédie. Sobres, ironiques, quelques fois sauvages, mais pleines de compassion, ces histoires sont une voix nouvelle dans la fiction[724].

dépasser le réalisme magique et sa génération d'écrivains qu'ils considèrent comme étant des écrivains de propagande, ils veulent les déconstruire.

[719]Estos escritores de las nuevas generaciones vienen de regreso del boom, pero vuelven continuamente a sus modelos y a sus mejores valores. Por eso Carlos Fuentes los consideró pertenecientes a la generación ya no del boom, sino del boomerang. Carlos Fuentes cité par Juan Carrillo Armenta, "Del boom al boomerang : una literatura sin compromiso", Pasaje Cultural, http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/371/371-26.pdf

[720]Il apparaît, en 1996, un manifeste intitulé "manifiesto del Crack", signé par plusieurs écrivains mexicains. Il s'agit d'un document à travers lequel les jeunes écrivains expriment leur agacement par rapport à l'obligation d'être typiquement Latino-américains, d'écrire selon les impératifs et les attentes qui vont dans ce sens.

[721]McOndo, en reference à Mc Donald's, est le titre utilisé par Alberto Fuguet et Sergio Gómez pour leur Anthologie de la nouvelle literature latinoamericane. Voir Alberto Fuguet et Sergio Gómez (eds), *McOndo*, Barcelona, Mondadori, 1996. Diana Palaversich en propose une bonne récension disponible en ligne. Cf. Diana Palaversich, « McOndo y otros mitos », [En ligne] URL: http://www.literaturas.com/McondoyoitrosmitosOPINIONjunio2003.htm

[722]Voir Luis Prados, « La generación Zeta de la nueva novela negra mexicana », *El País*, 30 nov 2011, consultable en ligne sur http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/30/actualidad/1322607622_850215.html

[723]Anke Birkenmaier nous apprends que l'épithète "sale", surtout en Amérique latine où il a été rattaché à des contextes de violence extrême comme on peut le voir avec « la guerre sale » (la guerra sucia contre la guérilla), possède une connotation bien particulière pouvant tout aussi renvoyer, à l'érotisme, à la vulgarité, à la trivialité mais aussi au violent, au brutal. Voir Anke Birkenmaier, « Dirty realism at the end of the century : Latin American apocalyptic fictions », *Revista de estudios hispánicos*, Vol. 40, Nº 3, 2006, pp. 489-512.

[724]« Dirty realism is the fiction of a new generation of American authors. They write about the belly-side of contemporary life – a deserted husband, an unwed mother, a car thief, a pickpocket, a drug addict – but they write about it with a disturbing detachment, at times verging on comedy. Understated, ironic, sometimes savage, but insistently compassionate, these stories constitute a new voice in fiction », Bill Buford, *Granta 8: Dirty*

Parmi les écrivains les plus représentatifs de ce réalisme sale américain, on trouve Charles Bukowski, John Fante, Raymond Carver et Richard Ford ou encore Tobias Wolf. Ceux-ci auront une influence manifeste sur les écrivains latino-américains. Charles Bukowski, dont Pedro Juan Gutiérrez reconnaît ouvertement l'influence, connaît par exemple un immense succès au Mexique où il est pratiquement le sujet de conversation le plus courant en matière de littérature si on en croit Diana Palaversich. A propos, nous invitant à examiner la réception remarquable de l'œuvre de celui qu'on peut considérer à juste titre comme l'un des maîtres du réalisme sale américain, Diana Palaversich écrit :

> Actuellement, le nom de cet auteur paraît être sur toutes les lèvres. Bien qu'il plairait aux adeptes mexicains de "la contreculture" de penser qu'ils sont les seuls à avoir un accès privilégié au dernier « poète maudit », il faut reconnaître que Bukowski est également lu et cité avec la même autorité par les tant dépréciés « juniors » et « fraises ». […] les seuls au Mexique qui – par manque d'argent et/ou habitude de lecture – n'ont pas accès à Bukowski, ce sont les jeunes de basses classes[725].

Ce succès implacable permet de rapprocher le réalisme sale américain du réalisme sale latino-américain qui semble en découler. Pourtant, si le terme de réalisme sale est bien emprunté au monde américain, il semblerait non seulement que la réalité du concept soit un tout petit peu différente et, aussi, que la pratique esthétique ait des sources bien plus lointaines que la tendance américaine définie par Bill Buford.

La littérature latino-américaine contemporaine est l'héritière du rayonnement d'un grand nombre d'écrivains prestigieux et aussi de courants ou mouvements littéraires qui lui ont permis, par jeux successifs de continuité/discontinuité, d'avoir son caractère actuel. En ce sens, le réalisme sale à la mode aujourd'hui tient certainement de mouvements qui l'ont précédé. Jennifer Estrella Ortega Enríquez pense que le réalisme sale latino-américain emprunte au Naturalisme, au Réalisme et qu'on peut même faire remonter ses origines au costumbrisme. D'après elle, cette longue tradition expliquerait que le réalisme sale latino-américain soit différent de sa version anglo-saxonne plus récente[726]. Anke Birkenmaier est elle

Realism (Editorial), 1983, pp. 4-5, p. La traduction est de nous.

[725]« Actualmente, este autor parece estar en la boca de todos. Aunque a los 'contraculturales' mexicanos les gustaría pensar que son los únicos que tienen el acceso privilegiado al "último poeta maldito", hay que reconocer que a Bukowski lo leen y lo citan con la misma autoridad los tan despreciados "juniors" y "fresas". […] Cabe señalar un hecho irónico: los únicos en México que – por falta de dinero y/o hábito de lectura – no tienen acceso a Bukowski son los jóvenes de las clases bajas ». Diana Palaversich, « Las trampas del sexo. Dos caras del realismo sucio », *Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, No 126 abril-julio 2003, pp. 193-201, p. 194.

[726]Voir la comparaison qu'elle opère entre le "realismo sucio" et le "dirty realism" dans l'introduction de son travail : Jennifer Estrella Ortega Enríquez, *Aproximaciones al Realismo sucio. Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan de Emiliano Pérez Cruz*, Tesis para obtener el título de Maestra en Literatura Mexicana,

aussi d'avis que, loin d'être une nouveauté en soi, le réalisme sale latino-américain, qui s'inscrit dans la lignée du réalisme social et le réalisme magique latino-méricain, est souvent revenu de façon périodique depuis le Naturalisme. Aussi, fait-elle remarquer, sa manifestation actuelle relève également de l'influence du cinéma, à l'instar du cinéma brésilien « de lixo » où la poubelle, le déchet fut exploité comme emblème d'une société appauvrie et corrompue[727]. L'on comprend alors que le réalisme sale latino-américain – même en étant très proche du réalisme sale anglo-saxon qui a certainement contribué à remettre au goût de la mode cette esthétique – ne rentre pas totalement dans la définition proposée par Bill Buford pour les écrivains étasuniens. Comment se définit alors le réalisme sale latino-américain ? Quelles en sont les principales caractéristiques ?

En nous aidant de la définition de Jennifer Estrella Ortega Enríquez, on peut entendre le réalisme sale latino-américain comme étant :

> Cette tendance à fixer l'attention et à décrire les pires circonstances dans lesquelles se trouvent immergés des hommes et des femmes, sans passer par un langage poétique qui esthétise, stylise ou épure de ses aspérités la façon dont ils sont exprimés. De la fusion entre l'attitude réaliste de raconter et l'esthétique naturaliste, il résulte un réalisme sale, ou dur, qui se focalise et s'amuse avec ce que la réalité a de brutal et violent[728].

Les fictions magico-sales latino-américaines se caractérisent par leur intérêt pour les aspects les plus sombres et plus mondains des sociétés où évoluent leurs auteurs.

> [Et,] contrairement aux autres fictions latino-américaines construites sur un mode narratif mélodramatique ou magico-réaliste, ces œuvres dépeignent la réalité brute des défavorisés ou oubliés de la société, rappelant ainsi le roman picaresque ou testimonial d'Espagne, mais avec une perspective narrative bien différente, moins intéressées par la cause collective et plus neutres[729].

Director Dr. Alfredo Pérez Pavón, Xalapa, Veracruz, México, Noviembre 2013.

[727]Anke Birkenmaier, « El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez », *Miradas, revista del audiovisual*, número 6, 2004 Cuba, [En ligne] URL: www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm

[728]« Esta tendencia a fijar la atención y describir las peores circunstancias en que se ven inmersos hombres y mujeres sin que medie un lenguaje poético que las estetice, estilice y reste aspereza a la forma en que son expresadas, consecuencia de la fusión entre la actitud realista de contar y la estética naturalista, da como resultado el realismo sucio o duro, que se enfoca y solaza en lo que la realidad tiene de violento y brutal », Jennifer Estrella Ortega Enríquez, *Aproximaciones al Realismo sucio. Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan de Emiliano Pérez Cruz*, *Op. cit*., p. 2.

[729]« In contrast with other Latin American fictions based on a melodramatic o magic realist narrative mode, these work depict the crude realty of underprivileged or forgotten in a way reminiscent of the Spanish picaresque or testimonio, but with a different perspective narrative, less interested in a collective cause and more matter-of-act ». Anke Birkenmaier, « Dirty realism at the end of the century : Latin American apocalyptic fictions », *Op. cit*., p. 489.

Il s'agit d'œuvres hybrides jumelant le fictionnel et le documentaire, anhistorique, concentrées sur l'immédiateté, dépourvues d'idée ou de solutions générales par rapports aux sujets évoqués. Leur orientation documentariste explique une recherche particulière de vraisemblance qui passe par une écriture assez souvent autobiographique et où la parole est donnée aux intéressés sans que le narrateur n'émette un jugement particulier[730].

En sommes, le réalisme sale latino-américain est une tendance esthétique qui opte pour la description de la vie quotidienne des marginaux dans les sociétés urbaines d'Amérique latine en insistant sur ce qu'elle a de sombre, de sale, d'abject et, ceci, au moyen d'un langage nullement aseptisé. De ce fait, « on associe le terme [réalisme sale] avec l'abject, le pornographique, la violence, une esthétique « du déchet » voire même une tendance au politiquement incorrect, au machisme et au sexisme »[731]. Les figures les plus en vue du réalisme sale latino-américain sont, entre autres, Pedro Juan Gutiérrez (Cuba), Fernando Vallejo (Colombie), Alberto Fuguet (Chilie), Mario Bellatín (Mexique), Jorge Franco (Colombie) et Jaime Bayly (Pérou). Contrairement aux écrivains du boom dont la phratrie était marquée par des affinités débordant le cadre purement littéraire, la nouvelle génération est le fait d'écrivains coïncidant uniquement dans leur posture de dépassement – voire de déconstruction – du réalisme magique. A ce propos, comme le fait remarquer Alejandro Herrero-Olaizola, Anke Birkenmaier explique que « l'affinité de ces nouveaux romanciers latino-américains n'est pas programmatique ou géographique, elle est purement esthétique »[732]. Une telle phratrie, construite autour du seul principe esthétique et attachée à la description de la vie mondaine, des actes et mœurs sociaux dans leur banalité avec une relative neutralité documentaire est probablement attrayante pour un écrivain comme Sami Tchak que les travaux scientifiques ont souvent plongé dans la réalité la plus triviale des sociétés urbaines contemporaines et les voyages – aussi bien sur le plan imaginaire au moyen des lectures que sur le plan physique par les nombreux déplacements entre les pays et les continents – ont disposé à un certain universalisme. Cela nous incite à aborder l'œuvre du romancier togolais sous le prisme du réalisme sale latino-américain. Le « pestiféré des lettres

[730]Voir, entre autres, Anke Birkenmaier, « El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez », *Op. cit.* ; Óscar R. López Castaño, « Efraím Medina: narcisismo y provocación. ¿Atajos para un nuevo canon narrativo? », *Estudios de Literatura Colombiana* Nº 29, julio-diciembre, 2011, pp. 197-216 ; Alejandro Herrero-Olaizola, « Edición local para el nuevo milenio: el *best seller* sucio y la corporación cultural », *Cuadernos de literatura nº32,* Julio-Diciembre 2012, pp. 288-305.

[731]« asocian el término con lo abyecto y lo pornográfico, la violencia, una estética de la "basura," y hasta una tendencia a lo políticamente incorrecto, al machismo y el sexismo ». Anke Birkenmaier, « El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez », *Op. cit*.

[732]« The affinity of these recent Latin American novels is not a programmatic or geographic one, it is purely stylistic », Anke Birkenmaier, « Dirty realism at the end of the century : Latin American apocalyptic fictions », *Op. cit*., p. 491.

africaines » qui « ne marche pas en troupeau » se serait-il trouvé une famille littéraire de l'autre côté de l'Atlantique ?

2. Le réalisme sale dans l'œuvre de Sami Tchak

Le réalisme sale latino-américain est reconnaissable à un ensemble de caractéristiques. Ils ne sont évidemment pas toujours tous présents en chaque œuvre sucioréaliste ou chez chaque écrivain du genre, mais il reste possible d'en retenir quelques-unes des plus caractéristiques pour voir comment ils ressortent dans l'œuvre de Sami Tchak.

A/ Les personnages marginaux

Le réalisme sale s'intéresse à la vie des marginaux, « les orphelins, les oubliés, les sans-emploi » sans oublier les figures marginales de la prostituée, l'alcoolique ou le toxicomane. S'appuyant sur l'œuvre de Pedro Juan Gutiérrez, Anke Birkenmaier nous fait comprendre que les narrations sucioréalistes se construisent assez souvent autour des personnages de « l'adolescent, l'écrivain et l'assassin »[733]. Nous nous intéressons à deux de ces trois figures dans l'œuvre de Sami Tchak : l'adolescent et l'écrivain.

a- L'adolescent

Dans *Place des fêtes* comme dans *Hermina* et *La Fête des masques*, on peut déjà lire l'intérêt de Sami Tchak pour la vie des adolescents. Dans Le *Paradis des chiots*, la place que leur accorde le romancier togolais se révèle encore plus grande.

Le Paradis des chiots, peut être considéré comme étant un roman sur les enfants de la rue en Amérique latine. L'essentiel de la narration est assumé par Ernesto qui raconte sa vie de chiot dans les rues d'El Paraiso. Il vit avec sa mère qu'il ne voit qu'épisodiquement et n'a jamais connu son père. Comme lui, Laura, la seule fille de la bande de chiots, vit seule avec sa mère qui l'a eue à treize ans et l'a élevée toute seule et au seul moyen de son corps. Elle est le défouloir de toute la bande, tellement généreuse avec son corps qu'« elle accueillait tout le monde en elle, même des adultes, même des pères de famille »[734]. Elle commence à se prostituer sous le contrôle de sa mère avant d'être exploitée par une vieille proxénète avec la complicité de Juanito et Riki. Contrairement à Ernesto et Laura, Juanito et Riki sont des chiots sans même un refuge apparent. Personne ne sait s'ils ont encore leurs parents ou s'ils sont

[733]Anke Birkenmaier, « El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez », *Op. cit*.
[734]Sami Tchak*, Le Paradis des chiots*, *Op. cit*., pp. 31-32.

totalement orphelins. Ils vivent et dorment dans la rue. Il y a aussi Gaby, l'« orphelin mutilé » qui a vu sa mère et sa petite sœur se faire violer pendant qu'on étripait son père. Il est plus vulnérable que ses camarades et, ne faisant pas vraiment partie de la bande menée par Juanito, il mendie tout seul dans les rues d'El Paraiso. Tous ces enfants vivent une vie conforme à ce qui semble être celle des jeunes de la rue dans les milieux urbains, précisément en Amérique latine. La figure paternelle est très souvent absente ou insignifiante. Qu'ils en aient ou non, les parents ne sont pas vraiment impliqués dans la vie des jeunes adolescents, ils sont une étape pour venir au monde mais très vite les enfants doivent apprendre à se construire et à survivre sans eux[735]. Ils sont sans repères paternels et n'envisagent aucun futur. Ils tombent alors dans la vie de l'immédiateté, de l'inégalité, de l'immoralité. Rien ne compte vraiment sinon le plaisir du corps autant pour survivre que pour jouir en ce monde. Jeunes délinquants libéré « "côté morale et principes" par rapport au sexe »[736], ils connaissent aussi bien le vol que la consommation d'alcool ou de « la poudre »[737]. Ils s'adonnent à toute à une variété de pratiques sexuelles entre eux et se prostituent dans les hôtels ou se laissent simplement aller à la satisfaction des vicieux plaisirs d'un adulte qu'ils trouvent sympathique et qui a du pain à leur offrir comme c'est le cas de la bande des quatre adolescents – Juanito, Ernesto, Riki et Laura – avec Reinaldo Gomez l'écrivain en herbe.

La vie des adolescents livrés à leur corps, on l'a également à partir du récit de Linda, la mère d'Ernesto, qui raconte comment elle a atterri à El Paraiso. Fruit d'un viol collectif subi par sa mère, Linda mendie dans les rues et aux portes des églises avec sa mère jusqu'à l'âge de cinq ans. Elles sont ensuite recueillies par une femme généreuse dont la fille Aurelia, ancienne prostituée, vit aux Etats-Unis avec son mari financièrement aisé. Linda va bénéficier de l'expérience d'Aurelia – qui avait annoncé à sa mère qu'elle voulait « être pute » avant de le devenir effectivement à seulement dix ans – pour « entrer dans la vie à sa manière, dans la vraie vie » alors qu'elle n'a que huit ans. A dix ans elle abandonne le confortable foyer où elle avait été recueillie pour regagner la rue. Elle raconte comment elle rencontre El Che qui lui offre sa protection et comment elle vit sous les aspirations de son corps d'adolescente jusqu'à tomber en ceinte d'Ernesto. Les grossesses précoces sont un fait qui marque définitivement l'entrée des jeunes adolescentes dans la vie adulte. La mère de Laura, la jeune fille de la

[735]« Ce sont les parents qui fuient. Les parents, c'est toujours provisoire », comme on pouvait déjà le lire dans *Place des fêtes*. Sami Tchak, *Place des fêtes*, *Op. cit*., p. 155.
[736]*Ibidem*., p. 161.
[737]Comme information complémentaire, on apprend dans *Filles de Mexico* que les chiots se font souvent « leur petite fête avec de l'Activo, ce nettoyant toxique pour tubes PVC que les gosses perdus de Mexico consommaient pour couper la faim ». Sami Tchak, *Filles de Mexico*, Op. *cit*., p. 56.

bande des chiots, a elle aussi eu sa fille à seulement treize ans. Ce qui fait qu'elle abandonne Laura toute seule et part en vendant leur cabane en estimant que, ayant plus de dix ans, Laura est désormais une femme capable de survivre par ses propres moyens. Le récit d'El Che, le troisième narrateur de *Le Paradis des chiots*, part également de son adolescente de jeune homme fasciné par la femme de son grand-frère chez qui il vit. Quand celle-ci l'exploite sexuellement et le confronte à son frère, il est obligé de quitter la maison fraternelle pour débarquer à El Paraiso. Désormais adulte, il rencontre Linda qu'il voit comme sa fille mais aussi comme sa belle-sœur qui continue visiblement d'être son fantasme.

On a presque toujours affaire à des adolescents « égarés » dans l'œuvre de Sami Tchak. Souvent précocement engagés dans une vie d'adulte, ils favorisent l'expression de la dure réalité des sociétés urbaines où la majorité vie en marge de la société de consommation, en marge des valeurs sociales traditionnellement définies, en marge de la culture moderne dans laquelle est engagé le monde actuel.

b- L'écrivain

Autre figure importante des œuvres sucioréalistes, le personnage-écrivain apparait déjà au centre du récit dans *Hermina*. Avec *Filles de Mexico*, Sami Tchak lui confie la narration pour être le guide du lecteur dans les espaces aigus de la ville cruelle et la ville où nul ne meurt : México et Bogota. Djibril Nawo, écrivain togolais et universitaire invité pour une conférence dans une université mexicaine n'est assurément pas de la classe prolétaire. N'empêche que, par sa liberté de mœurs, on peut le considérer comme marginal. Nous nous référons surtout à son rapport au sexe ou à la nudité. Il ne faut pas plus d'une page pour le remarquer. Dès les premières lignes du roman, Djibril Nawo est abordé par « trois Mexicaines hilares » qui, en pleine rue, se mettent à vérifier ses « œuvres vives ». Il ne paraît pas gêné du tout. Au contraire, il abandonne son ami qui l'accompagne et se laisse volontiers entraîner dans une résidence qu'il présente comme « un établissement de plaisir qui proposait des services variés, des massages érotiques aux jeux sexuels les plus marginaux »[738]. Il laisse les trois femmes satisfaire leur curiosité et, en retour, il est aimablement récompensé pour cette gentillesse. Un peu plus tard, quand il se retrouve dans un quartier malfamé de Mexico, il s'adonne à une « danse d'anacondas » avec Adela, « l'obèse bouffeuse de morve ». Il la trouve pourtant franchement dégoutante, au départ. Mais quand « la rondelette femme enceinte » le surprend dans les toilettes, il cède « à l'envie des brutales amours de chiens »[739].

[738]Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op. cit*., pp. 11-12.
[739]*Ibidem*., p. 72.

Depuis le « petit coin insalubre », Djibril Nawo et « l'énorme truie » offrent un spectacle au reste des clients qui, accédant à la scène à travers la porte restée entrouverte, les accompagnent avec des commentaires et des applaudissements.

Une autre scène – où on a presque droit à une orgie avec Djibril Nawo, la femme et la fille de « son frère » de « La Race » Nelo Vives et les jumelles Villalonga – prouve encore plus combien l'écrivain s'intègre pleinement dans la marginalité. Une réalité qu'il assume et qu'il met en relation avec son exploration de ce monde particulier. « On ne pouvait pas plonger dans de tels endroits sans se sentir soudain membre de cette engeance définitivement à l'abri des petites considérations morales ou religieuses »[740], confie-t-il en arrivant à Tepito. Deliz Gamboa, qui est romancière comme Djibril Nawo, en plus d'être poétesse, dramaturge et réalisatrice de documentaires, fait partie de l'élite sociale colombienne. Comme Djibril Nawo, elle plonge elle aussi dans le monde marginal pour en faire l'expérience. La description qu'en fait Djibril Nawo est significative :

> En la lisant, on se rendait compte qu'elle avait bien vécu, qu'elle avait dévoré, selon sa propre expression, la vie par tous les trous de son corps et de son esprit, qu'elle s'était volontairement conduite jusqu'aux bas-fonds les plus fangeux, dans le monde de l'alcool, de la drogue, des orgies avec des hommes qui négociaient à chaque instant de leur existence avec les plus grands dangers. […] El Cartucho fut le paradis de ses amours de chienne, là où elle estimait être allée au plus profond d'elle-même et de la détresse des autres. Mais ce voyage jusqu'à la nausée et aux vomissements était pour elle une sorte d'expérimentation dans la mesure où elle était issue d'une famille qui avait les moyens de lui offrir autre chose, qui lui avait d'ailleurs offert autre chose […][741].

Les deux personnages-écrivains font corps avec le monde « sale » de la marge sociale. Le statut marginal de l'écrivain semble aller avec sa condition, sa nature de créateur. Djibril Nawo estime que « tout créateur, même le plus piètre, est à la fois une mouche et une abeille. En tant qu'abeille il va aux fleurs, en tant que mouche il va à la merde »[742]. Des propos qui font écho à ceux qu'on retrouvait déjà quelques années plus tôt chez Heberto Prada, l'écrivain-personnage de Sami Tchak dans *Hermina*. Pour justifier son droit de fantasmer sur Hermina, adolescente et fille de son très aimable hôte, Herberto Prada laisse entendre que : « Pour créer de la beauté, un écrivain (ou un peintre ou un musicien…) a tous les droits,

[740]Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op. cit*., p. 69.
[741]*Ibidem*., p. 95.
[742]*Ibidem*., p. 72.

même celui de penser à la nudité d'une adolescente dont les parents lui offrent du café »[743]. Cette idée de liberté totale de l'écrivain explique peut-être le choix des fictions sucioréalistes de construire assez fréquemment leurs attentions autour du personnage-écrivain explorant les mondes souterrains de la réalité urbaine.

La figure de l'écrivain représente généralement l'individu appartenant à l'élite culturelle ou intellectuelle mais qui choisit, du fait de sa liberté d'esprit, d'explorer la vie marginale. Il ne s'agit plus d'une marginalité par exclusion sociale mais d'auto-marginalisation par ouverture d'esprit. Une marginalisation qui peut prendre le caractère d'une attitude progressiste… ou de contre-culture.

B/ La tentation autobiographique

Les fictions sucioréalistes latino-américaines sont construites, sous le mode réaliste, avec une très grande volonté de persuader qu'il s'agit de chroniques d'une réalité la plus proche possible de celle que vivent les individus au quotidien, ce qui amène Anke Birkenmaier concevoir le roman sucioréaliste comme un hybride issu de la fusion du documentaire et de la fiction. Leur souci de vraisemblance est d'ailleurs un des points principaux qui les opposent aux magico-réalistes qu'ils accusent d'avoir présenté une image fantasmée de l'Amérique latine en laissant de côté le visage même de sa réalité palpable. Pour accentuer le caractère réaliste de leurs œuvres, les écrivains sucioréalistes ont tendance à recourir à l'autobiographie, donnant à leur récit un une portée testimoniale.

La tendance à l'autobiographie est générale chez les écrivains sucioréalistes qui donnent l'impression de raconter leurs expériences réelles ou qu'ils s'exposent sous la couverture de leurs personnages transformant ainsi leur texte en autofiction. Entre autres, Esther Whitfield[744], Anke Birkenmaier[745], Oscar R. Lopez[746] montrent chacun comment l'écriture autobiographique est stratégiquement utilisée par les romanciers sucioréalistes. Ils procèdent souvent de deux façons : soit le personnage est un double de l'auteur avec qui il partage des éléments biographiques mais pas le nom – c'est le cas du personnage d'Efraím Medina Reyes dans *Il était une fois l'amour mais j'ai dû le tuer*, ou du consul dans *Prières*

[743]Sami Tchak, *Hermina*, *Op. cit*., p. 20.
[744]Esther Whitfield, Autobiografía sucia: The Body Impolitic of Trilogía sucia de la Habana, *Revista de Estudios Hispánicos* 36.2, mayo 2002, pp. 329-353.
[745]Anke Birkenmaier, « El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez », *Op. cit.*
[746]Óscar R. López Castaño, « Efraím Medina: narcisismo y provocación. ¿Atajos para un nuevo canon narrativo?» *Op. cit*.

nocturnes de Santiago Gamboa –, soit il partage jusqu'au prénom de l'auteur comme il est le cas de Pedro Juan, personnage de Pedro Juan Gutiérrez dans *Le Roi de La Havane* ou de Fernando que Fernando Vallejo retient comme personnage principal dans *La Vierge des tueurs*. Sami Tchak adopte la même stratégie dans *Filles de Mexico*. Déjà, dans son compte rendu critique de *Hermina*, Kangni Alem se demandait si Sami Tchak ne s'était pas quelque peu glissé à l'intérieur de son texte en devenant Samuel, « ce double à rebours de Heberto Prada, sociologue perdu à La Havane dans les jupons d'une certaine Irma, qui ne sait plus ce qu'il recherche, enquêter sur la prostitution à Cuba, ou débrouiller ses propres angoisses existentielles »[747]. Le doute est à nouveau permis quand, dans *Le Paradis des chiots* – qui est écrit comme un recueil de confessions – on remarque que la personne à qui El Che confie son récit s'appelle Sami. On doute encore plus quand le personnage qu'on rencontre dans *Filles de Mexico* est présenté avec une vie et une identité semblable à celle de Sami Tchak. Nous le mentionnions dans le bref résumé proposé en amont, Djibril Nawo est un écrivain togolais vivant en France. Il a des scarifications sur le visage. Il est plus proche de cinquante que de quarante-cinq ans. Il a voyagé à Cuba, au Mexique et en Colombie. Il fréquente le milieu académique où il peut participer à des conférences. Il connaît assez bien le monde de la prostitution. Tout ceci nous laisse penser que Sami Tchak veut se laisser confondre avec son narrateur pour que le personnage ait le sentiment de le suivre dans un reportage sur des faits réellement vécus, comme on accompagne un réalisateur de documentaire, tout en gardant une certaine dimension fictionnelle.

Avec la tentation autobiographique, c'est la portée documentariste de l'œuvre qui est visée. Pour la renforcer, les romans sucioréalistes témoignent souvent d'une certaine neutralité, une certaine distance critique par rapport à ce qu'ils exposent. Comme si l'écrivain, ou le cinéaste, sucioréaliste voulait « confiner sa profession à la description de faits sans faire de commentaire. Son but est de simplement de porter aux yeux du lecteur ou du cinéphile des détails sur une réalité négligée »[748]. *Le Paradis des chiots* est construit sur ce principe. Le récit de trois personnages – Ernesto, Linda et El Che – est rapporté au lecteur comme s'ils s'adressaient directement à la camera, sans aucune intervention ou autre commentaire que les leurs propres. Dans *Filles de Mexico*, si le narrateur se montre affecté par la réalité qu'il découvre, par exemple avec les problèmes des Noirs, il ne formule pas de critiques. Il constate les faits sans porter de jugement critique contrairement à Fanny ou Nelo Vives qui se montre

[747]Kangni Alem, « Hermina de Sami Tchak. Une philosophie dans le foutoir », *Op. cit*.

[748]« to confine his profession to registering what has happened, without offering explanations. His purpose is simply to bring details of a neglected reality to the eye of the reader or the movie-goer ». Anke Birkenmaier, « Dirty Realism at the end of the Century: Latin American Apocalyptic fictions », *Op. cit*., p. 495.

relativement virulents. Il ne réagit d'ailleurs pas souvent à leur critique, il se contente de la rapporter. Et, dans la plupart des cas, les œuvres de Sami Tchak ne sont pas porteuses de revendications idéologiques. Elles s'intéressent à des personnages face à leur destin individuel et non dans le devenir collectif des sociétés. Il s'agit de textes focalisés sur le présent, qui montrent des situations, la vie des individus sans mettre l'accent sur les causes historiques ou le destin futur. Papa Samba Diop fait une observation très juste quand il signale, à propos de Sami Tchak, que :

> […] jusqu'ici, tous les romans de cet auteur déplacent l'accent porté par ses aînés sur des valeurs culturelles communautaires, à l'individu dépeint comme si pour lui le passé était considéré comme clos et sans lien avec la vie qui se poursuit « poreuse à tous les souffles du monde »[749].

Un fait particulièrement vrai pour Sami Tchak, mais aussi pour les adeptes du réalisme sale en général. Anke Birkenmaier en fait un caractère distinctif pour la fiction sucioréaliste dans laquelle,

> à la différence du roman naturaliste, ni les protagonistes ni les narrateurs ne semblent avoir de pensée ou de l'intérêt pour des jugements ou solutions générales. Ils vivent aux lendemains de l'utopie, en un temps d'éternel présent ou d'heureux oubli, où n'importent ni le passé ni le futur[750].

Cela explique probablement le fait que Sami Tchak refuse de se concevoir comme un écrivain engagé. Ou, plutôt, le fait que Sami Tchak refuse de se concevoir comme un écrivain engagé explique certainement qu'il adopte cette position de « reporter neutre » de la réalité des petites misères au niveau desquels la grande littérature latino-américaine s'est rarement attardée.

C/ Du banal à l'obscène

Si Sami Tchak peut être considéré comme l'écrivain africain le plus iconoclaste de sa génération, c'est pour son usage d'une langue des plus explicites qui accompagne son ambition de présenter au lecteur la bouleversante « réalité inaudible et invisible des bas-fonds. [Cela] n'est pas sans rappeler la fascination que Sami Tchak voue aux grandes plumes

[749]Papa Samba Diop, « Le roman africain francophone », *Op. cit*.
[750]A diferencia de la novela naturalista, ni los protagonistas ni los narradores parecen tener idea ni interés en juicios o soluciones más generales. Viven después de la utopía, en un tiempo del eterno presente o del olvido feliz, donde ni el pasado ni el futuro interesan. Anke Birkenmaier, « El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez », *Op. cit*.

d'Amérique latine »[751]. On peut effectivement faire un rapprochement entre Sami Tchak et de grands auteurs du roman latino-américain contemporain tels Fernando Vallejo, Santiago Gamboa ou Pedro Juan Gutiérrez qui se rejoignent plus ou moins par leur choix d'une esthétique tendant à réduire au banal – ou, en tout cas l'exposant comme tel – des représentations qu'on classerait comme vulgaires, indécentes, obscènes, provoquantes. Cela va de la description des pratiques sexuelles à la peinture de la violence en passant par le langage.

Le premier ingrédient dont disposent les écrivains sucioréalistes pour efficacement traduire le monde banal qu'il explore est le recours à un langage libéré des normes du politiquement correct. On peut même dire qu'ils optent pour le politiquement incorrect comme le relève Anke Birkenmaier citée plus haut. « Pute » ou « putain » sont par exemple des mots comme il y a de plus courants. On le voit dans *Place des fêtes* de Sami Tchak le terme est une épithète qui va avec tout : « putain de maman », « putain de léchage », « putain de racisme », « putain de livre et de sexe »[752]. Un emploi anaphorique le long du texte qui fait penser à *La Pute de Babylone* de Fernando Vallejo où le principe est quasi le même : « putain de main bénisseuse », « Sainte Putain de Babylone », « Putain charitable »[753]. Dans cet univers où tout le monde est putain dans un sens comme dans l'autre, le terme de « pute » est ce qu'il y a de plus ordinaire et n'a plus rien d'insultant. Le jeune adolescent dans *Place des Fêtes* qui pouvait avoir des raisons de se sentir insulté quand son prof le traite « de fils de pute », va plutôt présenter ses excuses à ce dernier :

> « Je voulais m'excuser auprès de vous parce que depuis un certain temps, je vous haïssais en secret alors que vous ne le méritiez pas ».
> […]
> « Tu peux être un peu plus clair, mon cher ? »
> Il ne pouvait pas savoir.
> « Vous m'avez dit un jour que je suis un fils de pute…
> – Et alors ? Ce n'est qu'une expression mon, cher ami !
> – Oh ! Bon, tu exiges que je te présente des excuses, n'est-ce pas ?
> – Pas du tout, je veux m'excuser plutôt.
> – Pourquoi ?

[751]Sylvie Darreau, « Petite géobiographie de Sami Tchak », *La Couleur de l'écrivain*, *Op. cit*., p. 218.
[752]A ce sujet, voir Steeve Renombo, « Portrait de Sami de l'écrivain postcolonial en cartographe : poétique et politique du lieu dans Places des fêtes de Sami Tchak » in Anthony Mangeon (sous la direction de), *Postures postcoloniales*, *Op. cit*., pp. 149-178.
[753]« puta mano bendiciora », « Santa puta de Babilonia », « Puta limosnera ». Fernando Vallejo, *La Puta de Babilonia*, *Op. cit*., pp. 21, 32 et 155.

> – Parce que vous avez vu juste : je suis un fils de pute pour de vrai. Maman a vraiment fait la pute du genre argent contre ma cuisse. Elle a tout avoué, monsieur »[754].

Un langage qui peut apparaitre inapproprié du point de vue de la culture académique, des normes conventionnelles, est tout simplement ce qu'il y a de plus commun dans les milieux urbains contemporains, ce qui correspond à la réalité de leur univers quotidien. Cela est vrai pour les zones périphériques – dans les milieux marginaux – et on peut l'étendre jusqu'aux milieux cultivés quand on s'intéresse à la sphère privée. Nous en trouvons une illustration dans *Prières nocturnes* de Santiago Gamboa où, bien qu'il soit conscient de son caractère politiquement incorrect, le personnage décide d'employer un terme comme « pédé » sur le blog qu'il tient car cela est conforme à son langage familier. Il l'explique à ses bloggeurs dans les termes suivants : « Excusez-moi, je suis cultivée et je sais que ces mots ne s'emploient pas, mais ils m'ont demandé de m'exprimer comme à la maison. Alors, si cela vous dérange, désolée »[755]. Obéissant certainement à ce principe de fidélité à la langue du milieu évoqué, de fidélité au caractère des personnages représentés, les romanciers sucioréalistes recourent à un langage plébéien où ce qui pourrait paraître grossier n'est que banal. De même, les représentations de la sexualité allant du sensuel érotisme à la scatologie choquante.

Sami Tchak explique qu'il a un rapport « sexuel au monde » et cela se lit très bien dans ses œuvres où on peut aisément céder à l'envie de le confondre avec son jeune personnage de *Place des fêtes* qui se déclare être « un obsédé sexuel et textuel intraitable »[756]. On ne peut douter du fait que le romancier togolais soit boulimique textuellement parlant tant la pratique presque maladive de l'intertextualité dans ses œuvres indique que l'auteur possède une immense bibliothèque constituée d'une variété d'ouvrages. L'importance du fait sexuel est elle aussi observable à partir de son omniprésence dans les textes de Sami Tchak où la libido des personnages est exposée de façon impressionnante. Mais le plus frappant n'est pas la récurrence des représentations de la vie sexuelle de ses personnages sinon le caractère de la sexualité et de son évocation. A la manière d'un Fernando Vallejo ou d'un Pedro Juan Gutiérrez, Sami Tchak expose la sexualité comme un banal moyen de se faire plaisir. Les

[754]Sami Tchak, *Place des fêtes*, *Op. cit*., p. 89.

[755]« Perdonen, soy culta y sé que esas palabras no se deben usar, pero me dijeron que hablara como si estuviera en mi casa. Así que, si les molesta, qué pena ». Santiago Gamboa, *Plegarias nocturnas*, Barcelona, Mondadori, 2012, p. 83.

[756]Sami Tchak, *Place des fêtes*, *Op. cit*., p. 162. ; Une personne qui écrit est « une silhouette qui s'efface au profit de ses personnages, elle offre son sang, sa chair, son cœur, son âme et sa libido à ses créatures » La Couleur de l'écrivain p. 209. ; « l'universalité de la nudité, ce que les humains ont de plus intime, de plus profond » Idem.

gens ne se soucient plus de leur dignité ou de leur honneur, la nudité est très facilement exposée. Nous prenions déjà l'exemple de Djibril Nawo qui se laisse tripoter en pleine rue et entrainer par trois inconnues[757], on peut dire la même chose d'Ernesto et sa bande de chiots, dans *Le Paradis des chiots*, qui se prêtent publiquement (en pleine rue là également) à des pratiques sexuelles et de toutes ces filles qui, en un temps éclair, promènent leur nudité devant les yeux des hommes qu'elles rencontrent à peine[758]. La nudité, la sexualité dans les œuvres sucioréalistes n'est plus encombrée par des préoccupations d'ordre éthique. Seule importe la jouissance. Ainsi, dans *Le Nid du serpent*, le jeune Pedro Juan âgé de seize ans n'hésite pas à suivre une vieille de plus de quarante ans, « elle paraissait en avoir soixante », qui n'est même pas esthétiquement attrayante si on se fie à la description qu'il en fait : « elle avait un bon cul, de bons nichons, de bonnes jambes. Mais tout écrabouillé, sale et blanchâtre. Le visage froissé par l'alcool »[759]. Cela renvoie à la réalité décrite par Sami Tchak dans *Filles de Mexico* quand Djibril Nawo se retrouve dans les toilettes avec « la grosse truie » ou encore Deliz Gamboa qui trouve Djibril Nawo « petit, vieux et moche » mais s'offre généreusement à lui parce qu'elle est contente de sa journée. Le sexe n'est plus abordé selon des aspirations esthétiques, intellectuelles ou sociales : « tout cul est bon à prendre. Couleur et nationalité, ça ne compte pas. Tout trou est bon à baiser »[760]. Le maître mot est la satisfaction sans scrupules de désirs immédiats. Alors le sexe est omniprésent dans les textes et il est facile, très souvent épuré de longues procédures de séduction. Les individus pensent désormais à la satisfaction de désirs immédiats de personnes qui ne se projettent plus sur l'avenir. Cela peut s'expliquer par le fait que le réalisme sale émerge en Amérique latine aux lendemains de grandes crises comme les guérillas et les luttes armées contre le narco trafique qui répandent une atmosphère apocalyptique dans les sociétés latino-américaines. Seul compte l'instant présent, le futur est incertain, peut-être qu'il n'y en a pas. La vie, banale comme jamais dans une « société où tout est urgence et débrouille »[761], ne tient plus à grand-chose. Aussi, en plus de présenter le sexe comme un banal produit de consommation à la portée de toutes les bourses, les écrivains sucioréalistes ont tendance à l'exposer de façon assez détaillée.

[757]Cf p. 222 où nous parlons de la figure de l'écrivain.
[758]En guise d'exemple : Mercedes Villalonga qui se présente seins nus devant Djibril Nawo et Héctor Zarate alors qu'ils ne se sont rencontrés que à peine quelques heures plus tôt et que rien dans leur rapport jusqu'alors ne laissait entrevoir une aussi franche intimité ; Winnie qui reçoit les invités de son père en leur offrant sa nudité ;
[759]« Tenía buen culo, buenas tetas, buenas piernas. Pero todo machacado, sucia y blandujo, la cara arrugada por el alcohol ». Pedro Juan Gutiérrez, *El Nido de la serpiente*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 15.
[760]Sami Tchak, *Place des fêtes*, *Op. cit*., p. 213.
[761]Propos que nous empruntons au narrateur de *Place des fêtes* qui explique l'intérêt de profiter de la vie sans trop se faire de scrupules. Sami Tchak, *Place des fêtes*, *Op. cit*., p. 20.

Décrire les réalités qu'ils évoquent de façon crue, c'est le principe des écrivains sucioréalistes. L'un de leurs terrains favoris est celui de la sexualité où ils parviennent presque à lier le sensuel à l'obscène. Pedro Juan Gutiérrez est l'un des maîtres du genre quand on s'intéresse au roman sucioréaliste latino-américain. On le remarque dès les premières pages d'un roman comme *Le Nid du serpent* où le moment d'intimité de l'adolescent, Pedro Juan et la « vieille » qui « fait soixante ans » est narrée sans aucune pudeur :

> Se me acerco a acariciarme por la espalda. Me viré. Con la mano izquierda la agarré por la cuca y con la derecha le metí unos cuantos galletazos por la cara. Duros. Le di con deseo.
>
> – ¡Descara, cochina, puerca, puta, singá!
> – Ayy mi chulito mío, no me hagas eso que me vengo. ¡Ayy, me vas a matar! Mira cómo se me sale la leche a chorros. ¡Mira, chulito, como tú sabes, carbón! ¿¡Quién te enseño tanto!?
> Abrió las piernas y se apartó los bembos para enseñarme como corría la leche muslos abajo. Yo me puse aún más furioso porque la erección regresaba.
> – Mira cómo se te pone la estaca, papi. Mira eso. ¡Pinga de Oro! ¡Qué pinga más linda, Dios mío!
> Le soné unos cuantos pescozones. Pero cuanto más le pegaba, más frenética se ponía. Y más dura se me ponía. Gemía y se enroscaba, ida del mundo. Me quité el cinto. A empujones la puse boca abajo y le soné unos cuantos cintarazos. Gritaba como una perra y me pedía:
> – Métemela por el culo. ¡Ay, no me des más, abusador! ¡Niño malo! Hijo de puta. Métemela por el culo. Eres un loco! ¡Pinga de Oro! Yo soy hija del maltrato! Dame más con el cinto. Que me duela.
>
> Se la metí por el culo por delante y por la boca. Me gustaba aquella carroña. Me gustaba y me daba asco. Me sentía bien y mal con ella. Quería besarle hasta los pies y hasta me excitaba su aliento asqueroso a tabaco, a ron, a cebolla y ajos, a pudrición de muelas. Quería sacarle sangre. Me gustaba el olor a humedad, a moho, a mierda y vómitos de su cuarto, pero al mismo tiempo quería alejarme de aquella asquerosidad y no volver más[762].

[762]« Elle s'approcha de moi pour me caresser le dos. Je me retournai. Je la pris par la nuque avec la main gauche et, avec la droite, lui mis quelques baffes au visage. Fortes. Avec enthousiasme.

– ! Insatiable, salope, grosse cochonne, pute, putain !

– Ah mon petit chou à moi, ne me fais pas ça. ! Aah, tu vas me tuer ! Regarde comment le lait coule de moi à grands flots. Regarde, mon petit chou, comment tu sais t'y prendre, enfoiré ! Qui te l'a aussi bien appris ?

Elle écarta les jambes et se démêla les lèvres pour me montrer comment le lait lui coulait sur les cuisses. Je me mis encore plus en colère parce que l'érection me revenait.

– Regarde comment ton pieu devient, petit père. Regarde-moi ça. Bite en Or ! Quelle très belle bite, mon Dieu !

Je lui donnai quelques taloches. Mais plus je la frappais, plus elle devenait hystérique. Et plus je durcissais. Elle gémissait et s'enroulait. J'ôtai ma ceinture. Je la retournai, la tête en bas, et lui donnai des coups de ceinture. Elle criait comme une chienne et me demandait :

Le rapport sexuel apparaît comme une jouissance dans le foutoir[763]. Autant que le sadomasochisme combinant le plaisir et la douleur, le dégueulasse, devient source de plaisir. L'idée est reprise de façon plus claire dans La Trilogie sale de La Havane où la description du rapport sexuel est empreinte de scatologie :

> Oh, no resistí la tentación y, después de un buen rato jugando con ella, ya había tenido tres orgasmos, se la metí por el culo. Muy despacio, bien mojada con los líquidos de su vagina. Poco a poco. Metiendo y sacando y masturbándole el clítoris con mi mano. Ella rabiaba de dolor, pero me pedía más y más. Mordía la almohada, pero retrocedía el culo y me pedía que se la metiera hasta el tronco. […] Así estuvimos unidos mucho rato. Cuando se la saqué estaba embarrada de mierda, y ella se asqueó. Yo no. Es que el sexo no es para gente escrupulosa. El sexo es un intercambio de líquidos, de fluidos, saliva, aliento y olores fuertes, orina, semen, mierda, sudor, microbios, bacterias. O no es[764].

Le plaisir au milieu de l'horreur, c'est l'expérience qui porte Linda à une jouissance hallucinée au milieu dans Le Paradis des chiots. Quand la jeune adolescente se retrouve dans le lugubre antre Leonardo, collectionneur de vêtements et objets sanguinolents pris des cadavres de personnes tuées dans la rue, Linda est tout d'abord effrayé puis excitée. Ce sera presque le principal stimulent de sa jouissance :

> Mes cris ont empli la case aux morts, et de tous ces témoins d'un passé de sang […] L'étalon dans mes chairs ensanglantées déversait des fûts de sperme brûlant, je sentais le feu de son sperme courir dans les canaux de mon corps pour irriguer mon esprit, je sentais le feu, je le sentais, je le sentais, l'étalon, chéri blanc cheval, dans mes blessures béantes, larguait son épais sperme […] J'ai dit, déchire-moi, Leonardo, déchire-moi ici, dans le désordre de ta chambre, dans ce moment de cris et de sang, déchire-moi, déchiquette-moi, Leonardo, je suis venue ici pour jouir à mort, s'il te plaît, et l'étalon, le

---

Mets-la-moi par le cul. Ah je n'en veux pas plus, bourreau ! Sale gosse ! Fils de pute. Mets-la-moi par le cul. Tu es un fou. Bite en Or ! Je suis une fille de maltraitance. Donne m'en plus avec la ceinture. Que cela me fasse mal. Je la lui mis par le cul, par devant et dans la bouche. J'aimais bien cette charogne. Je l'aimais et elle me dégoûtait. Je me sentais bien et mal avec elle. Je voulais lui baiser jusqu'aux pieds et même son dégoûtant haleine de tabac, de rhum, d'oignon et d'ail, de molaires pourries m'excitait. Je voulais la faire saigner. J'aimais l'odeur de l'humidité, du moisi, de la merde et des vomis de sa chambre. Mais, en même temps, j'avais envie de m'éloigner de cette affreuseté et ne jamais y retourner ». Pedro Juan Gutiérrez, *El Nido de la serpiente*, *Op. cit*., p. 19. La traduction est de nous.

[763]Ce qui n'est pas loin de l'idée que Kangni Alem se fait de l'œuvre de Sami Tchak, en l'occurrence *Hermina* qu'il qualifie de philosophie dans le foutoir.

[764]« Oh ! Je n'ai pas résisté à la tentation et, au bout d'un bon moment de jeu avec elle, elle avait déjà eu trois orgasmes, je la lui ai mise par le cul. Très lentement, bien humectée par les liquides de son vagin. Peu à peu. Mettant et sortant et lui masturbant le clitoris avec ma main. Elle rageait de douleur mais m'en demandait encore et encore plus. Elle mordait l'oreiller mais renvoyait le cul et me demandais que je la lui mette jusqu'au bout. […] Nous sommes restés unis comme ça un moment. Quand je l'ai retirée, elle était encrassée par la merde, et elle, elle a été dégoutée. Moi non. C'est que le sexe c'est pas pour les gens scrupuleux. Le sexe, c'est un échange de liquides, de fluides, salive, haleine et odeurs fortes, urine, semence, merde, sueur, microbes, bactéries. Sinon, c'en n'est pas ». Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de La Habana*, Op. cit., pp. 11-12.

> blanc cheval… Mais tu n'es qu'une enfant. Je ne suis pas une enfant puisque je peux enfanter. Et avec sa défonceuse, marteau piqueur des chairs élastiques, il creusait en moi l'antre où loger ses grains, j'étais si ouverte à lui, si ouverte au blanc cheval qu'on aurait pu enfouir en moi tous les organes tendus de la terre[765].

En choisissant de faire fi des normes conventionnelles, les partisans du réalisme sale se donnent le droit à des représentations sexuelles libérées des contraintes de la pudeur. Cela correspond surtout à leur projet de dire l'homme dans son authenticité, dans son intimité, révélant la face cachée des sociétés urbaines et de l'être humain dans ses contradictions. Le sadomasochisme ou la jouissance dans l'horreur représenteraient par exemple cette contradiction humaine que tout le monde n'assume pas toujours.

D/ L'omniprésence de la violence

A côté de la sexualité, la violence est le leitmotiv caractéristique du réalisme sale. Les grandes sociétés urbaines latino-américaines partagent presque toutes la double étiquette de sociétés violentes et dominées par la drogue. Les romans sucioréalistes latino-américains reproduisent cette idée d'une violence totale, quitte à surfer sur les clichés car, comme l'estime Anke Birkenmaier :

> Por un lado, se puede argumentar que efectivamente la cotidianidad latinoamericana está marcada por un grado elevado de violencia y de miseria raramente representada ni en el cine ni en la literatura. Por otro lado, esta misma identificación exclusiva de lo sucio y de lo abyecto con Latinoamérica se vuelve totalizante y tiende a perpetuar estereotipos sobre Latinoamérica en vez de a provocar o informar[766].

Des textes comme *La Vierge des tueurs* de Fernando Vallejo, *Le Siège de Bogota* de Santiago Gamboa, *Trilogie sale de La Havane* de Pedro Juan Gutiérrez traduisent cette réalité. S'inscrivant dans le même projet esthétique que les romanciers sucioréalistes latino-américains, l'œuvre de Sami Tchak ne déroge pas à la règle de la représentation d'une violence ubiquitaire.

Dans *Le Paradis des chiots* et dans *Filles de Mexico*, c'est d'ailleurs valable aussi pour tous les autres romans publiés avant ceux-ci, Sami Tchak nous présente la violence dans tous ses états : physique, morale, symbolique, institutionnelle. L'univers où évoluent les chiots, ces

[765]Sami Tchak, *Le Paradis des chiots*, *Op. cit*., pp. 110-111.

[766]« D'un côté, on peut effectivement dire que le quotidien latino-américain est marqué par un degré élevé de violence et de misère rarement présentée ni dans le cinéma ni en littérature. De l'autre côté, cette même identification exclusive sur le sale et l'abject à propos de l'Amérique latine devient totalisant et tend à perpétuer les stéréotypes sur l'Amérique latine au lieu de provoquer ou informer ». Anke Birkenmaier, « El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez », *Op. cit*. La traduction est de nous.

« petites âmes impures, précoces déchets humains d'où surgiraient peut-être des Al Capone, des Pablo Escobar ou autres légendes urbaines aux mains rouges »[767] est régie par la violence. La loi en vigueur est la loi de la rue, le plus fort soumet le plus faible. La règle est alors claire : « si tu veux survivre, il faut que tu apprennes à encaisser les coups, et il faut savoir en donner »[768]. Parce qu'il n'est pas assez viril dans un monde où « un vrai homme, il prend les femmelettes », Ernesto est le souffre-douleur de Riki et le sujet de Juanito qui l'exploite aussi bien physiquement que sexuellement. Tout cela est tellement normal que des bandes d'adolescents peuvent « coller » à Ernesto « leur viol collectif, en pleine rue et en pleine centre-ville en plus, sans que personne ne lève le petit doigt »[769]. Dans *Filles de Mexico*, on rencontre des Noirs victimes d'un système politique qui les prive jusqu'aux droits les plus basiques en les ignorant, des femmes et des enfants violentées pour une maladresse comme Diana que son patron rappelle à plus de concentration en lui assénant des coups de pieds ou Ernesto qui se prend une puissante gifle parce qu'il veut répondre à une question qui ne lui est pas posée. Des individus sont tués pour un règlement de compte ou pour quelque autre raison inconnue à l'image de Dino, l'ami colombien de Djibril Nawo, qui est sauvagement « assassiné dans son appartement de Coyoactan par un jeune Mexicain avec qui il a passé la nuit ». Pour rendre compte de cette atroce violence, Sami Tchak n'hésite pas à mêler le dramatique au sordide comme on le voit dans *Le Paradis des chiots* quand il décrit le massacre d'une famille.

> […] j'étais tout gosse quand ils ont tué mon père, violé et tué ma mère devant moi, violé et massacré mes trois sœurs devant moi avant d'obliger mon grand-frère à abattre ma grand-mère violée, la maman de mon père, et mon grand-frère, après avoir abattu ma grand-mère, a été violé et abattu par eux qui avaient dit vouloir le soulager de ses remords, avant de me dire à moi, Petit violé, toi, vis pour t'en souvenir, vis. J'ai survécu seul avec une partie de mes douloureux souvenirs devenus une plaie infestée en mon cœur.
>
> […]
>
> Elle avait ton âge le jour où ils ont violé toute la famille. Tout le monde a hurlé, mais elle, ses hurlements, c'est les seuls que j'ai accueillis en moi, et quand ils sont partis, je me suis accroupi près de son corps pour lécher son sang. Je voulais avoir dans la mémoire de mon corps le goût de son sang. Elle, elle ma préférée parmi mes petites sœurs, elle avait ton âge[770].

[767]Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op. cit*., p. 57.
[768]Sami Tchak, *Le Paradis des chiots*, *Op. cit*., p. 28.
[769]*Ibidem*., p. 50.
[770]Sami Tchak, *Le Paradis des chiots*, *Op. cit*., pp. 109-112.

L'expression crue d'une violence extrême, ce que font les écrivains sucioréalistes dans leur grande majorité, relève peut-être à l'aspiration journalistique du réalisme sale qui l'amène à s'apparenter quelque peu à un documentaire projetant une réalité sans la faire transiter par le filtre esthétique. On peut le penser, en effet, quand on se tient à l'explication que Djibril Nawo donne du manque de pudeur dans la présentation du corps de son ami Dino à la télévision. « Le corps de la victime était montré sans la moindre pudeur pour illustrer pour illustrer les analyses sur le caractère sadique du crime »[771], estime-t-il.

« Dans le récit de voyage, l'écrivain-voyageur, l'homme qui écrit qu'il voyage ou qu'il a voyagé est producteur du récit, objet souvent privilégié du récit, organisateur du récit et metteur en scène de sa propre personne. Il est narrateur, acteur, expérimentateur et objet d'expérimentation, mémorialiste de ses faits et gestes, héros de sa propre histoire sur un théâtre étranger, une scène lointaine mais aussi actualisée par le récit ; il est un témoin privilégié par rapport à un public définitivement classé comme sédentaire, conteur enfin pour la joie de ce dernier »[772].

[771]Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op. cit*., p. 87.
[772]Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue*, pp. 17-18.

Partie III/ Provincialiser l'Europe.

Introduction à la troisième partie :

La parenté des univers africain et latino-américain est sans aucun doute l'argument le plus légitime du fondement de la phratrie transocéanique telle qu'elle se manifeste dans les œuvres de notre corpus. Elle est un fait qui se justifie au moins historiquement et culturellement mais on peut tout aussi penser à l'aspect géographique et climatique qui situe la plupart des pays de ces deux espaces dans l'univers tropical. Cependant, on ne peut s'empêcher de se demander quelles réalités sous-tendent son exploitation de plus en plus prononcée par les romanciers africains depuis les années 1980. Que peut-on apprendre de l'attitude des romanciers africains qui, bien qu'appartenant au champ littéraire francophone, n'hésitent pas à revendiquer leur intérêt pour le monde iberoaméricain au point d'en faire un modèle d'écriture ? Quels sont les enjeux de la phratrie littéraire dont les traits se précisent de mieux en mieux avec l'orientation latino-américaine du roman africain ? S'articulant autour de ces interrogations, cette partie sera le lieu de la proposition d'une herméneutique de la phratrie latino-africaine. Il nous semble que, si la parenté des univers africain et latino-américain résulte en grande partie du processus historique, sa retentissante expression littéraire recouvre des motivations esthétiques, idéologiques et stratégiques. Cette idée nous amène à concevoir la phratrie de l'imaginaire comme une solidarité transatlantique dont l'enjeu principal sinon majeur est de « provincialiser l'Europe »[773]. C'est-à-dire qu'on peut lire dans la manifestation de la phratrie, une volonté pour les romanciers du Sud – ici, Africains et latino-américains – de s'organiser en une grande famille littérairement identifiable pour faire face à l'impériale domination du Nord qui a longtemps bénéficié du statut de centre littéraire. Dans une opposition centre/périphérie, il s'agirait ainsi de privilégier de nouveaux rapports Sud-Sud en se passant de l'intervention tutélaire du Nord conformément à l'idée de Yves Clavaron. Suivant cette logique, après avoir brièvement rappelé quelques aspects théoriques susceptibles d'éclairer la posture des écrivains de la phratrie au chapitre premier, la présente partie sera consacrée à l'examen des procédés de provincialisation de l'Europe et leur valeur symbolico-stratégique. Selon Yves Clavaron, deux facteurs sont importants dans la relation des écrivains du Sud à l'institution du canon occidental : « la question de la langue et celle de l'écrit, par rapport une tradition

[773]Cette expression qui donne son titre à notre partie, nous empruntons à l'ouvrage de Dipesh Chakrabarty (traduit de l'anglais par Olivier Ruchet et Nicolas Vieillescazes) : *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, Paris, Amsterdam, 2009. Par « provincialiser l'Europe », Dipesh Chakrabarty entend l'examen de la pensée de l'Europe impériale à partir de ses marges. Nous récupérons cette formulation pour traiter de l'examen postcolonial des réalités historiques et culturelles qui conduisent les écrivains africains et latino-américains à décentraliser leur héritage colonial et donc, à le provincialiser.

essentiellement orale »[774]. Nous nous intéresserons alors à ces deux facteurs. Nous porterons notre attention sur la relative correspondance dans le traitement de la question linguistique débouchant sur un langage en partage chez les écrivains de la phratrie, un langage auquel peuvent s'identifier les uns et les autres et qu'ils peuvent tous brandir comme marqueur de leur singularité. Nous observerons que l'instauration de la phratrie contribue à la redynamisation du roman africain qui trouve dans le modèle latino-américain, des ressources nouvelles pour aspirer à un nouveau rayonnement. Comme le souligne Jean-Jacques Séwanou Dabla, c'est en se tournant vers les lettres de l'Amérique latine que certains écrivains donnent un souffle nouveau à la littérature africaine. Une nouveauté repérable aussi bien dans les thèmes que dans le traitement de ceux-ci. S'il n'inspire rien de fondamentalement étranger au monde africain, du moins pas forcément, le contact avec la littérature latino-américaine décomplexe tout de même les écrivains africains qui prennent désormais plus de liberté dans leur écriture, tel que le reconnaît Tierno Monénembo. Le quatrième chapitre abordera la question du point de vue stratégique. Il sera question de voir dans quelle mesure le recours à la phratrie se présente comme une posture littéraire pour des romanciers africains qui s'inscrivent dans le sillage de la littérature latino-américaine – déjà détentrice d'un estimable crédit littéraire d'autant plus qu'elle a su se libérer de son ancienne métropole pour se constituer elle-même en centre littéraire – en vue d'adopter une position nouvelle dans le champ francophone et aspirer à l'autonomisation du champ littéraire africain. En ce sens, nous pouvons parler d'exercice d'une nouvelle solidarité.

[774]Yves Clavaron, *Emergence du roman postcolonial*, *Op. cit*., p. 71.

Chapitre I/ Aperçu théorique d'une quête du présent

> Somos y no somos europeos. ¿Qué somos entonces? Es difícil definir lo que somos pero nuestras obras hablan por nosotros[775].

Lors de son discours de réception du Prix Nobel, Octavio Paz était revenu sur le rapport qui lie les univers anglo-américains et latino-américains à l'Europe. Il mettait l'accent sur un rapport d'appartenance et d'exclusion qui se retrouve consigné dans les œuvres littéraires sous la forme d'une interrogation identitaire. Nous pouvons établir le même parallélisme en considérant le monde littéraire africain à travers le miroir latino-américain, en rapprochant la réalité des écrivains africains de celle des écrivains latino-américains dans la mesure où « les uns et les autres [ont] commencé par être une projection européenne »[776]. L'émergence de ces deux littératures dans des conditions similaires de domination européenne, malgré la particularité de leurs contextes sociohistoriques, les expose à une excentricité[777] originelle qui les amène à naviguer entre la tendance à l'européanisme ou au nativisme sinon au cosmopolitisme. Chacune de ces tendances indique un rapport à l'ancien empire que représente l'Europe tout en traduisant une « quête du présent », dans les termes d'Octavio Paz, c'est-à-dire la quête d'une expression littéraire conforme au temps présent, la quête d'une modernité à l'écoute de toutes les voies en présence dans son univers culturel et spirituel. Parler de quête du présent implique l'idée d'une antérieure expulsion de celui-ci, explique le Prix Nobel 1990 avant de préciser que cette expulsion – dont chacun fait nécessairement l'expérience à un moment ou à un autre – est vécue comme une séparation. Cette dernière se réalise au fur et à mesure qu'on est confronté au désenchantement de la réalité, à mesure qu'on est sorti de son monde initial par un choc inattendu. Dans l'ordre de cette idée, estimons-nous, le fait colonial est incontestablement un choc historique d'envergure qui a expulsé les Latino-américains et les Africains de leur présent, l'élément

[775]« Nous sommes et nous ne sommes pas Européens. Qui sommes-nous donc ? C'est difficile à dire, mais nos œuvres parlent pour nous ». Octavio Paz, « Nobel lecture : La búsqueda del presente », *The Nobel prizes 1990*. Discours disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1501.

[776]« unos y otros [empezaron] por ser una proyección europea ». *Idem*. Bien sûr, Octavio Paz s'exprimant dans le cadre de la similarité des contextes anglo-américain et sud-américain, nous détournons quelque peu ses propos pour les appliquer à l'ensemble qui nous intéresse ici.

[777]La notion d'excentricité est à entendre selon deux orientations telle qu'elle apparaît par exemple chez Michel Gironde. Dans un premier sens, l'excentricité se rapporte au décentrement, au fait d'être en marge du centre. Dans un second sens, l'excentricité désigne l'étrangeté, le caractère de ce qui est de nature ou d'un goût peu commun.

déclencheur de la scission qui se convertira plus tard en « trait constant de [leur] histoire spirituelle »[778].

La quête du présent, pour les uns comme pour les autres, impliquerait la confrontation à une réalité commune telle le passé colonial et l'excentricité qu'il leur confère. Ainsi, réunies par des situations d'excentricité et des ambitions de reconfiguration littéraire par rapport à leur modernité – il est vrai, à des périodes diverses selon les espaces – les littératures latino-américaine et africaine peuvent donc se constituer en une phratrie solidaire pour relever les mêmes défis. Une solidarité transatlantique qui peut faire écho aux propos d'Octavio Paz déclarant : « todas nuestras empresas y acciones, todo lo que hacemos y soñamos, son puentes para romper la separación y unirnos al mundo y a nuestros semejantes »[779]. L'objet de ce chapitre sera de jeter un coup d'œil sur quelques outils théoriques susceptibles de faire la lumière sur le cheminement commun des écrivains africains et latino-américains dans leur quête du présent, dans leur quête de la modernité qui passe par l'assomption et le dépassement de leur excentricité[780].

I/ Le postcolonial

> Qu'on s'en réjouisse ou qu'on le déplore, les études postcoloniales font désormais partie de notre horizon critique […] et nous choisissons d'en prendre acte[781].

Le postcolonial se théorise concrètement à partir des années 1970 dans le monde anglo-saxon sous l'impulsion de critiques tels qu'Edward Saïd, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak[782]. Le terme connait diverses formes graphiques liées à différentes acceptions. Les plus courantes sont : post-colonial et postcolonial[783].

La variation graphique, avec ou sans le trait d'union, correspond à une orientation sémantique spécifique. Le post-colonial se rapporte à l'ère après la colonisation tandis que le

[778]« nota constante de nuestra historia espiritual ». Octavio Paz, « Nobel lecture : La búsqueda del presente », *Op. cit*.
[779]« toutes nos entreprises et actions, tout ce que nous faisons et tout ce dont nous rêvons sont des ponts visant à rompre la séparation pour nous unir au monde et à nos semblables ». *Idem*.
[780]Assumer l'excentricité revient à assumer sa différence par rapport à ce qui serait la norme, à revendiquer son hybridité face à quelque conception monolithique. Quant au dépassement de l'excentricité, il a à voir avec les stratégies d'émancipation de ce qui est posé comme centre en reconfigurant son propre centre.
[781]Anthony Mangeon, *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Karthala-MSH-M, 2012, pp. 5-7.
[782]D'abord aux États-Unis puis dans l'ensemble de la sphère culturelle anglo-saxonne (Îles Britanniques, Amérique du Nord, Australie et Nouvelle-Zélande), et en Inde.
[783]On rencontre également la graphie post/colonial marquant « la continuité entre les périodes coloniale et postcoloniale et l'absence de césure franche ». Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, *Op. cit*., p. 17.

postcolonial renvoie à la critique de l'idéologie coloniale et de ses formes de manifestation. Dans le premier cas, le terme renferme une dimension chronologique inscrivant la réalité évoquée dans la postérité du fait colonial. Dans le second cas, l'accent est mis sur la réaction aux phénomènes de domination s'inscrivant dans l'idéologie coloniale. En ce sens, les études postcoloniales ou théories postcoloniales[784] réfèrent à « des pratiques de lecture et d'écriture intéressées par les phénomènes de domination, et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes »[785]. Elles s'intéressent à ce qu'il y a de colonial dans la société contemporaine, se présentant ainsi comme l'occasion d'actualiser le point de vue par rapport à l'histoire coloniale, l'occasion de se départir du paradigme colonial. Pour beaucoup, le postcolonial est un concept qui peut susciter des réticences pour son caractère nébuleux mais qui a tout de même le mérite de nous inscrire dans un des paradigmes majeurs de la critique en sciences humaines et sociales à l'heure où se développe considérablement le phénomène de globalisation[786].

Nées en Angleterre avant de regagner les Etats-Unis et de se répandre dans tout l'espace anglo-saxon, on peut dire que les théories postcoloniales ont été originellement pensées à partir de l'Empire britannique et des littératures dites du Commonwealth. Elles émigreront ensuite vers le monde francophone où, en France notamment, elles se confrontent d'abord à un accueil hostile avant de progressivement intégrer son univers critique[787]. Le manque d'intérêt des critiques français est soutenu par diverses raisons[788], l'une d'entre elles est l'idée de l'inadéquation de ces théories avec les réalités coloniales de l'univers francophone. Daniel-Henri Pageaux, sceptique sur le bienfondé d'adopter les théories postcoloniales même en les adaptant à l'univers francophone, propose par exemple l'élaboration d'outils de lecture propres au corpus et au contexte francophone : « mieux vaudrait l'invention que l'adaptation, pour ingénieuse qu'elle soit »[789]. La réception latino-

[784]Domaine de pensée recouvrant un champ transdisciplinaire, études postcoloniales et théories postcoloniales désignent généralement la même réalité. Cependant, s'agissant du monde littéraire et selon Jean-Marc Moura, les études postcoloniales sont de trois catégories : la critique, la théorie et la littérature.

[785]Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales,* p. 10.

[786]Entre autres, Walter Mignolo, Catherine Coquery-Vidrovich, Carolina Ferrer sont de cet avis.

[787]Les travaux de Jean-Marc Moura et Jules Bessière favorisent grandement l'intégration des théories postcoloniales au champ critique français.

[788]Certains les trouvent inutiles dans la mesure où elles n'apporteraient rien de concrètement nouveau sur le plan épistémologique (Pierre Bayard, Jean-Loup Amselle). D'autres estiment qu'elles sont inconfortables pour des gens désireux d'oublier leur histoire coloniale (Achille Mbembe, Catherine Coquery-Vidrovich).

[789]Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et Cultures en dialogues*, *Op. cit*., p. 179. Il s'appuie sur l'ouvrage coordonné par Jean-Marc Moura et Jean Bessière (*Littératures postcoloniales et francophonie*) dont les conclusions semblent effectivement favoriser l'élaboration d'un « atlas critique » capable « de rendre compte de la systématique des littératures francophones ».

américaine s'accompagne de cette même interrogation sur la capacité des théories postcoloniales, élaborées pour l'univers anglo-saxon et adoptées par le champ francophone, à s'adapter au monde latino-américain qui a une histoire coloniale et post-coloniale éloignée de celles des autres empires. Walter Mignolo qui considère que « le postcolonial est une notion ambiguë, parfois dangereuse, d'autres fois confuse et généralement limitée »[790] met justement en exergue la difficulté, pour les théories postcoloniales, de gagner le champ intellectuel latino-américain où les concepts de modernité et postmodernité lui sont préférés du fait qu'ils semblent plus accordés à la situation coloniale de l'espace latino-américain. Jaume Peris Blanes explique lui aussi que les théories postcoloniales intègrent assez tardivement le champ académique latino-américain du fait des limites, par rapport à l'Amérique latine, des concepts et protocoles de lectures qu'elles proposent[791]. En un mot, le postcolonialisme peut facilement se présenter comme un paradigme anhistorique aux yeux des intellectuels latino-américains.

Toutefois, la majorité des critiques qui appellent à la prudence face à l'ambigüité des théories postcoloniales reconnaîssent que les outils qu'elles proposent peuvent faire se recouper les espaces postcoloniaux et donc les révéler opérantes si seulement elles sont convoquées avec tact. Le fait est que, mis à part les divergences possibles d'une sphère à l'autre[792], les études postcoloniales révèlent « qu'il existe des points communs sur le plan culturel entre les sociétés qui ont traversé ou qui sont nées de l'expérience de la domination coloniale ». Des questions comme l'identité, la culture, l'histoire peuvent être abordées à partir des théories postcoloniales. Des notions comme l'« hybridité », la « créolisation », l'« espace interstitiel » ou encore « la subalternité » peuvent poser problème en tant que néologismes, mais elles trouvent écho dans des concepts postmodernes déjà à l'œuvre dans l'univers latino-américain à l'instar de l'anthropophagie culturelle ou le transculturalisme qui ont servi à penser les mêmes réalités alors qu'on ne parlait pas encore de théories postcoloniales. Elles sont toutes portées par la pensée postcoloniale attachée à l'interprétation de la modernité des sociétés ayant vécu l'expérience coloniale. C'est d'ailleurs principalement à partir du concept d'anthropophagie que nous aborderons la réaction postcoloniale des écrivains latino-américains et africains à leur situation d'excentricité.

[790]« es una expresión ambigua, algunas veces peligrosa, otras veces confusa y generalmente limitada e inconscientemente empleada ». Walter D. Mignolo, « La Razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales », *Revista Chilena de Literatura* No. 47, Nov. 1995, pp. 91-114, p. 91. Jaume Peris Blanes décrit la même réalité en énonçant lui également que nombre de concepts et protocoles de lecture proposés par les théories postcoloniales se posent en un fondamental déphasage avec la situation coloniale de l'Amérique latine.

[791]Jaume Peris Blanes décrit la même réalité en énonçant lui également que nombre de concepts et protocoles de lecture proposés par les théories postcoloniales se posent en un fondamental déphasage avec la situation coloniale de l'Amérique latine.

[792]Ce qui amène Judith Schlanger à proposer l'établissement de « scènes postcoloniales ».

II/ De la théorie anthropophagique

Une ligne très importante de la rupture entre la tradition classique et les nouvelles écritures en Amérique latine et en Afrique a été tracée par l'adoption, consciente ou intuitive, des théories modernistes d'ouverture aux cultures étrangères tout en s'enracinant dans les cultures locales. Nous avons parlé, à ce propos, de transculturation dans la première partie de notre étude. L'on peut constater que ce travail de transculturation, selon l'orientation de Fernando Ortiz, a été théorisé par Oswald de Andrade en termes d'anthropophagie culturelle, ce qu'on peut entendre comme une pratique d'hybridation culturelle par absorption régénératrice de cultures étrangères, notamment celle du colonisateur[793]. Le concept d'anthropophagie est au centre de l'idéologie du Modernisme brésilien et se montre très bénéfique à la littérature en légitimant la pratique d'une « esthétique de la dévoration »[794] dont le principe est « l'absorption et la transformation d'autres textes » comme le dirait Julia Kristeva. L'anthropophagie littéraire ou esthétique de la dévoration peut ainsi être rapprochée des notions d'intertextualité ou de créolisation en tant qu'elle renvoie à une coprésence de textes, à une hybridation textuelle. Mais, il est à préciser comme le fait Rogério Haesbaert, que l'anthropophagie théorisée par Oswald de Andrade est, bien plus qu'une simple dévoration de l'autre, une entreprise d'hybridation positive fonctionnant sous le mode dialectique de la déconstruction et de la construction[795]. Rogério Haesbaert, qui recourt à Robert J. C. Young et Peter Burke pour relever le caractère ambivalent de l'hybridité, estime que l'anthropophagie est

> la face positive de l'hybridité – qui, si elle peut, d'un côté, représenter la destruction et l'appauvrissement des cultures anciennes, peut de l'autre les rajeunir et leur donner une impulsion nouvelle, qui peut être également plus riche[796].

[793]Il écrit *Le Manifeste anthropophage* où il est question de tirer profit du rituel d'anthropophagie de son peuple indigène pour en offrir une théorie culturellement constructive. La notion négative rattachée à une pratique sauvage y est revendiquée et positivée pour faire face au concept de « civilisation » tel qu'il est formulé par la pensée coloniale. Voir Oswald de Andrade, *Le Manifeste anthropophage*, *Op. cit*.

[794]Comme on le sait avec Zilà Bernd, l'anthropophagie est pensée et proposée comme manifeste et programme esthétique à partir du modernisme, mais l'esthétique de la dévoration est une pratique qui a graduellement évolué avec la littérature brésilienne. La littérature brésilienne s'est constituée avec « la compréhension implicite du fait que le national ne serait pas atteint par soustraction, c'est-à-dire par l'élimination « des influences étrangères envahissantes », mais par l'absorption, la déglutition, la digestion de ces différentes influences (cf Schwartz, 1987) » tel que le précise justement Zilà Bernd à la page 149 de son texte déjà cité : *Littérature brésilienne et identité nationale*. Le bénéfice du concept d'anthropophagie est donc d'avoir amené à accepter la copie régénératrice « et vivre sans le sentiment de culpabilité issu du péché originel d'avoir copié ».

[795]S'appuyant sur Bina Friedman Maltz, Rogério Haesbaert relève que l'anthropophagie fonctionne comme « une arme » servant à combattre et « dépasser l'ennemi » en prenant possession de ses atouts. Voir Rogério Haesbaert, texte traduit par Paul Claval, « Hybridité culturelle, « anthropophagie » identitaire et transterritorialité », *Géographie et cultures*, N°78 2011, pp. 21-40.

[796]Rogério Haesbaert, « Hybridité culturelle, « anthropophagie » identitaire et transterritorialité », *Op. cit*., p. 23.

L'idée apparaît déjà dans le *Manifeste anthropophage* de Oswald de Andrade où il est clairement expliqué que

> [L'anthropophagie] s'oppose, en son sens harmonique et communal, au cannibalisme qui n'est qu'une anthropophagie par gloutonnerie ou qu'une anthropophagie de l'affamé, celle que fait connaître la chronique des villes assiégées et des voyageurs égarés. L'opération métaphysique qui est liée au rite anthropophagique est celle de la transformation du tabou en totem. De la valeur opposée à la valeur favorable. La vie est pure dévoration. Dans cette dévoration qui menace à chaque minute l'existence humaine, il est donné à l'homme de totémiser le tabou[797].

Il s'agit donc d'une expérience des limites visant à proposer une réalité acceptable, plus intéressante à partir d'une réélaboration du proscrit et du prescrit. Dans un contexte postcolonial, Bina Friedman Maltz le dit, l'anthropophagie correspond à une désacralisation de l'héritage culturel du colonisateur pour inaugurer une nouvelle tradition[798]. Cela rappelle une position défendue par Jorge Luis Borges déclarant :

> Je pense que les Argentins, les Sud-Américains en général, […] nous pouvons manier tous les thèmes européens, les manier sans superstition, avec une irrévérence qui peut avoir et qui a déjà d'heureuses conséquences[799].

Cette pratique irrévérencieuse, entendue comme transculturation narrative ou anthropophagie littéraire ou encore hybridation littéraire, oriente la réflexion des écrivains latino-américains dans leur quête d'authenticité culturelle et esthétique. Elle s'apparente également à la pensée des écrivains africains à partir de la fin des années 1970 quand vient l'heure de redéfinir leur projet esthétique, quand vient le moment de se lancer dans leur quête du présent. Des questionnements sur la langue d'écriture aux choix esthétiques à adopter pour élaborer des œuvres originales et représentatives de leur univers, la pensée anthropophage du modernisme se pose en modèle directeur. Comme pour leurs frères latino-américains, elle servira d'outil intellectuel pour assumer leur excentricité et en faire une marque d'originalité.

[797]Oswald de Andrade, cité par Rogério Haesbaert, *Op. cit*., p. 27.

[798]Voir Bina Friedman Maltz, « Antropofagia : rito, metáfora e pau-brasil », dans Bina Friedman Maltz, Jeronimo Teixeira, Sérgio Luis Peixto Ferreira, *Antropofagia e Tropicalismo,* Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1993. Voir aussi Rogério Haesbaert, *Op. cit.*

[799]« Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, […] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas ». Jorge Luis Borges, « El escritor argentino y la tradición », in *Discusión*, Madrid, Alianza, [1964] 1998, p. 199.

III/ Le réalisme magique : archéologie du concept

> Le réalisme magique […] a fait l'objet de débats durant sept décennies pourtant il souffre encore d'un manque de définition satisfaisante du fait d'un défaut de théorie intelligible qui découlerait de ses œuvres les plus représentatives[800].

Vulgarisée par la fracassante explosion de la littérature latino-américaine dans les années 1960, période dite du boom, il est devenu très courant d'entendre parler de réalisme magique en abordant des œuvres latino-américaines et mêmes des œuvres appartenant aux différents champs littéraires de l'Afrique à l'Asie en passant par l'Europe et l'Australie. S'il est vrai donc que la littérature latino-américaine est celle qui a activement contribué à l'expansion du réalisme magique, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit désormais d'une notion s'appliquant à la *world literature*[801]. Pourtant, malgré le succès et l'expansion universels de ce concept, ses contours restent encore à définir avec précision. Le réalisme magique est-il un genre littéraire ? Un style d'écriture géographiquement marqué ? Une école esthétique ? Un courant ? Quelles en sont les caractéristiques ? En quoi peut-il être différent des notions voisines telles le fantastique et le merveilleux ? Existe-t-il une différence entre le réalisme magique et le réel merveilleux ou le réalisme merveilleux ? Aujourd'hui encore, il semble malaisé de se faire une idée claire sur la question tant le flou conceptuel qui accompagne la notion de réalisme magique alimente une troublante confusion entre les réalités qui définissent cette esthétique et celles auxquelles celle-ci se rapproche. De ce fait, nous nous proposons une brève historiographie présentant quelques orientations théoriques susceptibles de nous amener à avoir une meilleure connaissance de cette notion.

1. Des origines allemandes et italiennes

L'histoire du réalisme magique semble commencer en 1925 quand l'Allemand Franz Roh, critique d'art, publie son essai sur le post-expressionisme en y introduisant le terme *Magischer Realismus*[802]. Mais, bien évidemment, il ne s'agit là que de l'origine conventionnelle du terme étant donné que, dès 1798, on pouvait déjà le trouver chez Novalis

[800]« El realismo mágico […] ha sido objeto de debates durante siete décadas, y carece aún de definición satisfactoria, por falta de una teoría comprehensiva que se derive de sus obras más representativas ». Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo*, Lanham, University Press of America, 1998, p. XI.

[801]D'aucuns estiment d'ailleurs qu'il s'agit de l'orientation idéale de la *world literature* en ce XXI[e] siècle.

[802]Franz Roh, *Nach Expressionismus : Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925. Traduction française de Jean Reubrez, *Postexpressionnisme. Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente*, Paris, Les Presses du réel, 2013.

qui opposait l'« idéalisme magique » au « réalisme magique »[803]. Franz Roh, qui a tout de même le mérite d'avoir fondamentalement contribué à son expansion dans le discours critique, utilise l'expression réalisme magique pour caractériser les productions réalistes intégrant le mystère, la magie dans leur représentation du réel. Il est déjà relativement problématique dans la mesure où il renvoie sensiblement à la même réalité que le concept de « nouvelle objectivité » (*Neue Sachlichkeit*) de Gustav Friedrich Hartlaub[804]. Quasiment dans la foulée de la publication allemande du livre de Franz Roh, le terme « réalisme magique » apparaît en Italie en 1926 dans les articles et manifestes de l'écrivain et journaliste Massimo Bontempelli qui, ainsi que le relève Christopher Warnes, postule pour une « nouvelle mythographie qui, à l'image des élaborations de l'Avant-garde, établirait des continuités entre passé et présent »[805]. Il donne à cette mythographie le nom de *realismo magico*, sans aucune référence au *magischer realismus*, à ce qu'il semblerait. S'appliquant à la littérature, contrairement à son usage chez Franz Roh, le réalisme magique de Massimo Bontempelli désigne « une façon de raconter et de narrer dans laquelle la réalité, quoique reconnaissable, tend à nous montrer soudainement sa face cachée »[806]. Si ses deux premiers foyers originels n'offrent pas de grandes voies d'expansion au réalisme magique[807], la traduction espagnole du

[803]La préface de la traduction française du texte de Franz Roh ne manque d'ailleurs pas de souligner le caractère conventionnel de la paternité du réalisme magique accordée à ce dernier : « nous ne pouvons ignorer, ni que Novalis avait précédemment fait usage de l'expression dans un autre contexte, ni que l'écrivain italien Massimo Bontempelli en usait également, presque au même moment » peut-on y lire. Bien souvent, les critiques qui font l'historiographie du concept prennent également le soin de rappeler l'usage du terme dès la fin XVII[e] siècle par le poète et philosophe romantique Novalis. Entre autres, voir Jean Weisgerber, « La locution et le concept » in Jean Weisgerber (dirigé par), *Le Réalisme magique. Roman, peinture, cinéma,* Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Cahiers des avant-gardes, 1987, pp. 11-32 ; Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, [1995] 2005 ; Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 2005 ; Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

[804]Les deux termes – réalisme magique et nouvelle objectivité – sont concurrents à l'époque, ils sont très proches et presque superposables. Celui de Gustav Friedrich Hartlaub, en circulation depuis 1923 prend le pas sur celui de Franz Roh qui, à ce que rapporte Charles Scheel, finira par préférer l'expression « nouvelle objectivité » à celle de « réalisme magique » dans ses travaux. Cependant, Jean Weisgerber relève que, la nouvelle objectivité se rapportant à deux tendances artistiques – « vériste » et « classiciste » –, la critique allemande des années 1960 établira une distinction entre la nouvelle objectivité et le réalisme magique en référant la première au vérisme et la seconde à l'autre tendance.

[805]« a new mythography that, unlike the fabrications of the avant-garde, would respect the continuities between past and present ». Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, Op. cit., p. 27.

[806]Nous empruntons cette reformulation à Charles Scheel qui rend assez bien compte de la pensée de Massimo Bontempelli. Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Op. cit., p. 16.

[807]Charles Scheel fait remarquer que, dans le domaine allemand, seuls Ernest Jünger et George Saiko répondent à l'appel tandis qu'en Italie le réalisme magique ne s'applique presque qu'aux œuvres de Massimo Bontempelli. Il est peut-être possible d'y ajouter Dino Buzzati.

livre de Franz Roh en 1927[808] jumelée à sa conceptualisation littéraire vont initier le fleurissement du concept en Amérique latine.

2. Expansion latino-américaine du réalisme magique et brouille conceptuelle

Par son introduction en Amérique latine, le réalisme magique accède à un champ de rayonnement esthétique et de nébulosité conceptuelle. Loin de favoriser le consensus, le réalisme magique alimente des postures théoriques qui rendent difficile une définition précise du terme. Il bénéficie d'un premier grand intérêt critique en 1948 quand Arturo Uslar-Pietri[809] publie *Letras y Hombres de Venezuela*[810], article dans lequel le terme est employé pour caractériser la singularité du conte vénézuélien qui « se aventura por nuevos rumbos y sabe andar con tino por la frontera borrosa del realismo criollista y la evasión poética »[811]. Au même moment, Alejo Carpentier qui, comme Arturo Uslar-Pietri, a séjourné à Paris où il a fréquenté des figures du Surréalisme, propose sa notion de réel merveilleux (*le real maravilloso*) à travers un article paru en 1948 dans le journal *El Nacional* de Caracas avant d'apparaître l'année suivante sous forme de prologue du roman *Le Royaume de ce monde*. Partant du constat d'une omniprésence du merveilleux dans la réalité latino-américaine, Alejo Carpentier postule une littérature latino-américaine qui gagnerait en authenticité en se conformant à cette réalité, se distinguant du même coup des lettres occidentales qui promeuvent un « merveilleux artificiel ». Jacques Stephen Alexis s'appuiera manifestement sur l'idée de l'écrivain cubain pour élaborer son concept de « réalisme merveilleux » dont il présente les prolégomènes en 1956 dans sa communication lors du Premier Congrès

[808]Il est publié à Madrid dans la *Revista de Occidente* sous le titre *Realismo Mágico: problemas de la pintura europea más reciente*. Le terme réalisme magique qui, dans la version originaire constitue un sous-titre, est mis en avant dans la version espagnole. Aussi, il ne s'agit que d'une traduction partielle du texte de Franz Roh. Cela donnera lieu à une compréhension tout aussi partielle mêlée à des erreurs d'interprétations voire à une réappropriation sémantique du concept selon les orientations personnelles. Cf. Jean Weisgerber, « La locution et le concept » in Jean Weisgerber (dirigé par), *Le Réalisme magique. Roman, peinture, cinéma, Op. cit*. et Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo*, *Op. cit*.

[809]Emir Rodriguez Monegal signale qu'Arturo Uslar-Pietri a, plusieurs fois, rencontré Massimo Bontempelli à Paris et en Italie où il a assisté aux débats sur le « novencentismo », débats au cours desquels Massimo Bontempelli expose justement ses réflexions à propos de ce qu'il appelle le « réalisme magique ». Il est à signaler aussi qu'on pense généralement à Arturo Uslar-Pietri lorsqu'on évoque l'introduction du terme dans le champ littéraire latino-américain du fait de l'intérêt qu'il a suscité pour la critique et peut-être aussi parce qu'il est l'un des premiers à l'appliquer au genre narratif. Mais Erik Camayd-Freixas révèle que le terme réalisme magique apparaît pour la première fois dans le monde hispano-américain en 1940 sous la plume de Rodolfo Usigli qui « l'utilise en référence au théâtre et le définit, par opposition au réalisme journalistique, comme une irruption de la poésie et de la psychologie dans le réalisme moderne »/« lo utiliza con referencia al teatro, y lo define, por oposición al realismo periodístico, como una irrupción de la poesía y de la sicología en el realismo moderno ». Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo, Op. cit*., p. 302.

[810]Arturo Uslar-Pietri, *Letras y Hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 162.

[811]*Ibidem*., p. 303.

International des Ecrivains et Artistes Noirs[812]. Dans les années 1960-1970, alors que le réalisme magique jouit d'une popularité exacerbée par le boom des lettres latino-américaines, la confusion continue à régner dans la conception du terme. Il demeure difficile de cerner les contours conceptuels de la notion. En 1967, l'article « El realismo mágico en la literatura hispanoamericana » de Luis Leal[813] renforce le débat critique ouvert un peu plus de dix ans plus tôt par l'article « Magical Realism in Spanish American Fiction » d'Angel Flores[814] auquel il répond justement, mais il reste difficile d'entendre des voix concordantes. Le congrès organisé en 1975 autour de la question n'arrangera pas grand-chose, les discussions sur le sujet s'apparentant à « un dialogue de sourds » ainsi que le conçoit Emir Rodriguez Monegal qui proposera d'ailleurs d'abandonner cette notion « nocive ». A la question qu'est-ce que le réalisme magique, quelles en sont les particularités narratives, il semble, jusqu'à nos jours, impossible d'apporter une réponse qui fasse réellement consensus. Toutefois, à partir des années 1980, un certain nombre de travaux ont permis de savoir au moins de quoi se distingue le réalisme magique et peuvent même rendre possible l'élaboration d'une conception relativement claire selon la posture ou l'angle critique adopté dans l'usage du concept. En ce sens, servons-nous de quelques orientations critico-théoriques pour avoir une idée du réalisme magique tel que nous pourrons l'appliquer à notre étude.

3. Vers une conception théorique du réalisme magique

Si la confusion persiste dans la définition du réalisme magique, il est au moins une chose sur laquelle beaucoup de critiques s'accordent aujourd'hui : le réalisme magique n'est ni un genre littéraire, ni une école esthétique, ni un courant ou un mouvement littéraire, mais plutôt un mode narratif. Aussi, la diversité des postures quant à la conception du réalisme magique peut se répartir en deux principales perspectives : la perspective thématique et la perspective formaliste. La première connaît un tournant significatif avec la parution d'un article de Stephen Slemon[815], la seconde restera marquée par les deux ouvrages fondamentaux d'Irlemar Champi et Amaryll Chanady. Les premiers mettent l'accent sur la poétique du réalisme magique, les seconds s'intéressent particulièrement à l'idéologie qui anime les représentations magico-réalistes.

[812]Jacques Stephen Alexis évoque un « réalisme merveilleux des haïtiens » qu'il présente comme une esthétique syncrétique fondant la culture populaire haïtienne, la langue française et le réalisme social.
[813]Leal, Luis, «El Realismo mágico en la literatura hispanoamericana », in *Cuadernos Americanos. Año XXVI*, N° 4, 1967, 232.
[814]Angel Flores, « Magical Realism in Spanish American Fiction », communication présentée lors d'une conférence au congrès de la « Modern Languages Association » à New York en 1954.
[815]Stephen Slemon ouvre la voie à l'orientation critique qui relie le réalisme magique au discours postcolonial.

L'une des premières contributions qui permette de cerner efficacement les contours du réalisme magique dans le champ littéraire latino-américain est le texte d'Irlemar Chiampi : *O Realismo Maravilhoso : Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*[816] paru en 1980. A cette époque, une grande confusion règne entre le réel merveilleux développé par Alejo Carpentier et le réalisme magique. Irlemar Chiampi préfère l'approche structuraliste à l'approche thématique des concepts et propose de fondre le réalisme magique et le réel merveilleux en un seul concept qui serait le réalisme merveilleux[817]. Le merveilleux, tel que conçu par Irlemar Champi, renvoie à « la Littérature, la Poétique et à l'Histoire littéraire de tous les temps »[818]. Cela va de l'épopée antique et le conte de fée aux légendes romantiques et à l'expérience surréaliste en passant par la chanson de geste. La très ambitieuse proposition d'Irlemar Champi a le mérite de présenter en détails les stratégies qui permettent au mode narratif qu'elle décrit de favoriser une cohabitation non-conflictuelle du naturel et du surnaturel. Elle évoque, à ce titre, une « manifestation de la combinatoire sémique en deux modalités : la dénaturalisation du réel et la naturalisation du merveilleux »[819]. Ainsi fait-elle remarquer que, dans ce qu'elle entend par réalisme merveilleux, « les relations entre les pôles de la communication narrative sont puissamment marquées par la non-contradiction des opposés »[820]. Mais sa définition est trop englobante et fait cohabiter des œuvres qu'il est difficile de ranger dans le même univers esthétique que celui auquel on pense en évoquant le réalisme magique en Amérique latine.

Une autre contribution fondamentale sera celle d'Amaryll Chanady qui, cinq ans après la parution de l'œuvre Irlemar Champi, publie *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*[821]. Dans ce livre, la critique canadienne propose une définition du réalisme magique en l'opposant au fantastique tel que défini par Tzvetan Todorov. Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov définit le fantastique comme «

[816]Irlemar Chiampi : *O Realismo Maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*, 1980. Il a été traduit en espagnol en 1983 par Augustin Martinez et Margara Russoto aux éditions Monte Ávila de Caracas.
[817]La critique brésilienne préfère le terme « merveilleux » à « magique » estimant que, contrairement au second, le premier terme « présente des avantages d'ordre lexical, poétique et historique pour désigner la nouvelle modalité du récit réaliste hispano-américain »/« presenta ventajas de orden lexical, poético e histórico para significar la nueva modalidad de la narrativa realista hispanoamericana». Irlemar Chiampi : *El Realismo Maravilloso: Forma e Ideología en la novela hispano-americana*, (Trad. Augustin Martinez et Margara Russoto), Caracas, Monte Ávila, [1980]1983, p. 53.
[818]« la Literatura, la Poética y la Historia Literaria de todos los tiempos ». *Ibidem*., p. 55.
[819]« manifestación de la combinatoria sémica en dos modalidades : la desnaturalización de lo real y la naturalización de lo maravilloso ». *Ibidem*., p. 205.
[820]« las relaciones entre los polos de la comunicación narrativa están poderosamente marcadas por la no contradicción de los opuestos ». *Ibidem*., p. 207.
[821]Amaryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland, 1985.

l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »[822]. Estimant que Tzvetan Todorov ne le fait pas de façon suffisamment claire, Amaryll Chanady commence par redéfinir le fantastique comme mode narratif au lieu de genre narratif ou mouvement littéraire[823], ce qui l'amènera à soutenir que le réalisme magique et le fantastique sont deux modes narratifs distincts quoique très proches. Elle remplace ensuite le terme d'« hésitation » de Tzvetan Todorov par celui « d'antinomie » qu'elle estime plus adéquat[824]. Elle propose enfin la distinction entre les deux modes narratifs en expliquant qu'ils partagent les mêmes trois traits caractéristiques[825] à la seule différence que, tandis que le fantastique comporte une « antinomie irrésolue »[826], le réalisme magique présente une « antinomie résolue »[827]. Avec Irlemar Champi et Amaryll Chanady, le courant formaliste trouve des éléments significatifs pour la dissipation du flou théorique et la brouille conceptuelle. A ce titre, Erik Camayd-Freixas pourra tirer avantage de ces travaux pour nous proposer sa conception du réalisme magique.

En effet, Erik Camayd-Freixas s'aide des travaux narratologiques d'Irlemar Champi et Amaryll Chanady pour distinguer le réalisme magique des modes ou genres voisins. Cependant, il soutient que le réalisme magique va au-delà de la réalité esthétique privilégiée par les approches formalistes des deux critiques. Il soutient que, bien plus qu'un simple mode d'écriture, le réalisme magique est un « style historique » en termes d'Eugenio d'Ors c'est-à-

[822]Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29. Rappelons que Tzvetan Todorov retient trois principaux traits caractéristiques du fantastique :

- situation du récit dans un cadre normal de vie humaine, un cadre réaliste, proposant à la fois une explication naturelle et surnaturelle des événements évoqués,
- hésitation du lecteur (ou du personnage auquel le lecteur peut s'identifier) à se prononcer pour l'une ou l'autre des deux possibilités d'explications,
- refus aussi bien d'une interprétation allégorique que poétique par le lecteur.

[823]« Magical realism, just like the fantastic, is a literary mode rather than a specific, historically identifiable genre, and can be found in most types of prose fiction. It does not refer to a movement, which is characterized by particular historical and geographical limitations and a coherence which magic realism lacks ». Amaryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, *Op. cit*., pp. 16-17.

[824]« A far more satisfactory term than hesitation, which is a reaction on the part of the reader to textual indications, is antinomy, or the simultaneous presence of two conflicting codes in the text. Since neither can be accepted in the presence of the other, the apparently supernatural phenomenon remains inexplicable […]. It is the antinomy of the text that produces the ambiguity of the fictional world and thus the disorientation of the reader »/« un terme bien plus satisfaisant qu'hésitation, qui est une réaction de la part du lecteur aux indications textuelles, est celui d'antinomie [c'est-à-dire] la présence simultanée de deux codes conflictuels dans le texte ». *Ibidem.*, p. 12.

[825]Reformulant la définition todorovienne, elle peut dire que le réalisme magique et le fantastique se caractérisent par : la présence dans le texte de deux codes (le naturel et le surnaturel), une antinomie de ces deux codes au niveau narratif et le refus de l'auteur de donner des informations ou des explications par rapport à l'étrangeté des faits narrés.

[826]Le lecteur reste partagé entre les deux dimensions naturelle et surnaturelle, déconcerté par le mystère. Le surnaturel pose problème et se révèle antinomique au code rationnel.

[827]Intégrant le surnaturel dans le naturel, l'acceptant comme faisant partie du naturel, le lecteur n'est pas particulièrement dérangé par le mystère.

dire « un phénomène complexe incluant : idéologie, sensibilité, forme et thème »[828]. Il se propose alors d'élaborer une théorie du réalisme magique combinant les points de vue formaliste et thématique[829] en optant pour la seule approche susceptible de couvrir le concept dans toute son ampleur : une approche ethnologique[830].

Erik Camayd-Freixas part du contexte d'émergence du réalisme magique latino-américain pour rappeler que, en Amérique latine, l'esthétique magico-réaliste est le fruit d'une histoire des idées, d'une histoire culturelle et littéraire dominée par la quête d'une expression propre. L'on se souviendra, comme nous l'avons évoqué en première partie, qu'après une longue histoire marquée par l'oscillation entre le nativisme et l'européanisme, par la tension entre le traditionnel et le moderne, par l'opposition entre le local et l'universel, la solution pour la conception d'une culture et d'une littérature latino-américaines authentiques vient des travaux anthropologiques et l'idée de transculturation culturelle. Prenant cela en compte, Erik Camayd-Freixas approche le réalisme magique à partir de l'exploitation littéraire des travaux anthropologiques ouvrant sur l'expression d'une transculturation de l'imaginaire latino-américain. Le réalisme lui apparaît dès lors comme une esthétique idéologiquement marquée travaillant à la promotion d'une « mentalité primitive »[831] susceptible d'apporter aux lettres et à l'imaginaire latino-américains l'authenticité et la spécificité qu'ils avaient tant recherchées durant leur longue histoire de quête du présent[832]. En un mot donc, Erik Camayd-Freixas conçoit le réalisme magique comme « un mode de primitivisme littéraire »[833], une esthétique traduisant une vision primitiviste du monde. Trois éléments ou angles d'approche permettent de cerner le réalisme magique du point de vue d'Erik Camayd-Freixas :

---

[828]Pour Erik Camayd-Freixas, « el realismo mágico es un ***estilo histórico*** como lo fueron en sus inicios el barroco, el romanticismo o el realismo, por su cristalización espontánea en un fenómeno complejo que incluye: ideología, sensibilidad, temas y formas ». Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo*, *Op. cit*., p. 51.

[829]« El realismo mágico nunca fue sólo un concepto temático; incluso en Carpentier y en Asturias, fue más que un tratamiento de temas indígenas o afroantillanos; fue una aventura de la forma y una voluntad de estilización primitivista », Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo*, *Op. cit*., p. 4.

[830]A ce sujet, il écrit : « Se me hizo evidente al fin, que la versión etnológica era la única que cumplía los criterios más elementales: sugería una posible adecuación entre tema y forma, cuyos principios podían verificarse textualmente ; reunía a autores y obras verdaderamente relacionados, tanto estética como históricamente; e incorporaba ideas culturales de profundas raíces en la historia literaria e intelectual de la América Latina ». *Ibidem.*, p. XV.

[831]Concept emprunté à Lévy-Bruhl. Il explique que le terme mentalité « peut servir à désigner l'ensemble des façons de penser et de sentir, d'où découlent les façons d'agir ».

[832]Dans cet ordre d'idées, il peut situer les origines conceptuelles du réalisme magique dans les travaux d'Alejo Carpentier et la promotion par l'auteur cubain d'un merveilleux primitiviste se détachant du merveilleux poétique ou mystique de l'Occident. Le réel merveilleux d'Alejo Carpentier est ainsi considéré comme l'origine conceptuelle du réalisme magique latino-américain selon Erik Camayd-Freixas.

[833]« un modo de primitivismo literario ». Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo*, *Op. cit*., p. XI.

> le point de vue idéologique primitif à partir duquel s'opère la narration ; la convention transculturalisée qui établit, dans le texte, des normes nouvelles d'alternance pour le réel, l'habituel, le quotidien ; et le double niveau de lecture ou de signification que proposent ces textes, un niveau littéral et un niveau figuré, basés sur la construction de l'allégorie historique[834].

Pour appréhender le réalisme magique, nous explique Erik Camayd-Freixas, il est essentiel « de déterminer le point de vue adopté par l'auteur lorsqu'il évalue et perçoit idéologiquement le monde qu'il décrit dans son œuvre »[835]. Il parle de point de vue idéologique en invoquant Boris Uspensky pour définir l'idéologique comme le système général de perception conceptuelle du monde, en un mot, la cosmovision. Il soutient ensuite que dans les romans latino-américains relevant du réalisme magique, il y a une prédominance de

> la perspective idéologique des cultures archaïques ou traditionnelles dont la façon de percevoir et d'interpréter la réalité est, ainsi que le décrit l'anthropologie, est très différente de la nôtre. [Ainsi fait-il par exemple référence] à la cosmovision magico-réaliste les Indiens Quiché du Guatemala que Miguel Angel Asturias essaie de nous représenter dans *Hommes de maïs* ; à celle des néo-esclaves Africains du XVIII[e] siècle en Haïti, initiés au vodou, que nous présente *Le Royaume de ce monde* ; à celle des antiques villages de l'*hinterland* mexicain et colombien dans *Pedro Paramo* et *Cent ans de solitude*[836].

La justification de la dénaturalisation du réel et la naturalisation du merveilleux dont parle Irlemar Champi se trouve alors dans la mise en scène de la mentalité primitive. C'est à partir du point de vue primitiviste que l'on peut par exemple comprendre le naturel avec lequel José Arcadio Buendia vit le retour de Melquiades d'entre les morts dans *Cent ans de solitude* tandis qu'il est totalement ébaubi par la découverte de « l'invention la plus

[834]« ***el punto de vista ideológico primitivo*** desde el cual procede la narración; ***la convención transculturada*** que establece en el texto nuevas normas alternas para lo real, lo habitual, lo cotidiano; y el doble nivel de lectura o significación que estos textos ofrecen, un nivel literal y uno figurado, basado en la construcción de ***la alegoría histórica*** ». Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo*, *Op. cit*.,p. 49.

[835]« determinar qué punto de vista adopta el autor cuando evalúa y percibe ideológicamente el mundo que describe en su obra ». Le critique précise que ce point de vue peut « relever du système normatif de l'auteur, à celui du narrateur voire à celui d'un ou plusieurs de ses personnages »/ « puede pertenecer al sistema normativo del autor, al del narrador, o al de uno o más de sus personajes ». *Ibidem*., p. 52.

[836]« predomina la perspectiva ideológica de las culturas arcaicas o tradicionales, cuyo modo de percibir e interpretar la realidad es, según lo describe la antropología, un modo muy diferente al nuestro. Me refiero a la cosmovisión mágico-primitiva delos indios Quiché de Guatemala, que Asturias intenta representarnos en *Hombres de maíz*; a la de los esclavos neoafricanos del siglo XVIII en Haití, iniciados del vudú, que nos ofrece *El reino de este mundo*; a la de los poblados remotos del *hinterland* mexicano y colombiano en *Pedro Páramo* y en *Cien años de soledad* ». Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo*, *Op. cit*.,p. 53.

prodigieuse jamais réalisée par l'homme » qu'est la glace[837]. Contrairement à Irlemar Champi, Erik Camayd-Freixas estime que la dénaturalisation du réel et la naturalisation du merveilleux n'est pas la caractéristique centrale du réalisme magique mais seulement la conséquence de l'adoption d'un point de vue primitiviste. Aussi, l'adoption de ce point de vue pour orienter la narration invite l'auteur à établir une certaine cohérence interne entre les différents éléments textuels afin d'apporter une relative crédibilité à son récit. Cela renvoie au problème d'importance capitale qu'est celui de la vraisemblance et dont la résolution passe par ce qu'Erik Camayd-Freixas appelle « la convention transculturalisée ».

La convention transculturalisée désigne l'opération d'hybridation de systèmes de valeurs qui s'opère en adoptant l'idéologie primitive. C'est la transculturation de textes culturels reconfigurant la notion conventionnelle de la réalité, de l'habituel, du quotidien. Se référant entre autres à Jonathan Culler, Tzvetan Todorov, Roland Barthes ou Gérard Genette, Erik Camayd-Freixas note que

> la perception et l'interprétation de "la réalité habituelle", dans une société donnée, n'est rien de plus qu'un ensemble de propositions et de signes dont la signification provient d'un tacite accord social[838].

L'on comprend par-là que ce que nous appelons réalité relève d'une norme conventionnelle, intersubjective, socialement établie. La vraisemblance se conçoit ainsi comme l'adéquation du discours avec le l'idée socialement partagée de la réalité, la concordance d'un texte singulier avec texte culturel définissant la réalité, l'habituelle, le quotidien d'une société donnée. Ceci étant, le réalisme magique opère une transculturation de la convention réaliste par l'hybridation des systèmes de valeurs des sociétés archaïques et des sociétés occidentalisées. La notion de réalité alternant ainsi d'un texte culturel à l'autre, entre les normes de la pensée occidentalisée et celles de la mentalité archaïque, la vraisemblance devient relative à la perspective adoptée. Les événements "surnaturels" ne sont par exemple intelligibles pour le lecteur qu'à partir d'une perspective primitiviste.

La troisième et dernière caractéristique principale du réalisme magique théorisé par Erik Camayd-Freixas est l'allégorie historique qu'il présente comme une autre conséquence de la perspective primitiviste de la narration magico-réaliste. L'idée est que, la mise en

[837]Bien évidemment, ce qu'Erik Camayd-Freixas ne perd pas de vue, la mentalité primitive n'exclut pas la perspective "moderne" associée à la culture européenne. Au contraire, les deux perspectives cohabitent dans une relation dialogique à travers l'idéologie de certains personnages ou à travers certaines situations.

[838]« la percepción e interpretación de la "realidad habitual", en una sociedad dada, no es más que un conjunto de proposiciones y de signos cuyo significado proviene de un tácito acuerdo social ». Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo*, *Op. cit.*, p. 55.

présence d'un double texte culturel relevant d'une société moderne et d'une société archaïque confère deux niveaux sémantiques de lecture : « un niveau qu'on pourrait appeler *ludico-littéral* et un niveau *allégorico-didactique* »[839]. L'auteur instaure un pacte ludique de lecture en nous introduisant pleinement et sans explication dans un monde prodigieux. Il nous invite à nous débarrasser de notre incrédulité en adoptant la mentalité primitive à partir de laquelle les faits inhabituels perdent leur caractère absurde ou merveilleux[840]. Cependant, l'adhésion au jeu de crédulité ne peut être totale. Parce qu'elle reste tout de même présente, la mentalité occidentalisée propose non pas une lecture littérale des réalités narrées, mais une lecture allégorique contribuant également à leur intelligibilité. La soif d'explications qui habite le lecteur lorsqu'il aborde le texte suivant la perspective moderne le conduit à opérer une relation allégorique entre les événements narrés et la réalité historique ou rationnelle[841]. Conscient de ce double aspect, l'auteur magico-réaliste s'en servira d'ailleurs pour traiter allégoriquement l'histoire de sa société, de sa communauté. C'est peut-être en partant de ce principe que Gabriel García Márquez peut soutenir qu'il n'y a pas une seule ligne qui soit inventée dans ce qu'il a écrit, le tout se rapportant à des faits vécus de façon personnelle ou non.

La proposition conceptuelle d'Erik Camayd-Freixas n'est pas forcément la plus aboutie dans la définition du réalisme magique. L'on peut estimer comme Christopher Warnes que, d'une certaine manière, le critique cubain limite géographiquement le réalisme magique en en faisant un concept propre à la littérature latino-américaine sans trop tenir compte de son application désormais universelle. On peut également reprocher à Erik Camayd-Freixas de ne pas faire de distinction entre le réalisme magique et le réalisme merveilleux. A ce titre d'ailleurs, nous n'ignorerons pas les importants travaux de Charles Scheel qui, depuis des années, s'investit dans la distinction entre le réalisme magique et le réalisme merveilleux[842].

[839]« un nivel que podría llamarse *lúdico-literal* y un nivel *alegórico-didáctico* ». Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo, Op. cit*., p. 76.

[840]Il s'agit de la foi dont parle Alejo Carpentier dans sa conception du réel merveilleux latino-américain.

[841]« es de notar que la dimensión alegórica del realismo mágico, a la vez que lo asemeja al discurso mítico, bíblico o etnográfico, lo distingue marcadamente del relato fantástico, cuyo efecto depende de una lectura exclusivamente literal », écrit Erik Camayd-Freixas à ce propos.

[842]Sur la base des deux travaux d'Irlemar Champi et Amaryll Chanady, en se référant également au réalisme merveilleux tel qu'exposé par Jacques Stephen Alexis, Charles Scheel propose une définition intéressante entre le réalisme magique et le réalisme merveilleux. Le critique français, qui rappelle l'immense flou théorique autour des deux concepts, insiste sur la nécessité de les distinguer. A partir des définitions d'Irlemar Champi et Jacques Stephen Alexis qu'il trouve intéressantes mais restrictives, Charles Scheel se propose de redéfinir le réalisme merveilleux comme « une poétisation de la fiction portée par une dynamique sentimentale et/ou idéologique » (p. 104). Conçu comme mode narratif, la définition du réalisme merveilleux proposée par Charles Scheel se veut valable au-delà du champ américaniste (hispanophone et haïtien). Encore plus intéressant, elle s'accompagne de caractéristiques la distinguant du réalisme magique. En effet, dans une démarche parallèle à celle d'Amaryll Chanady – qui définit le réalisme magique en le posant face au fantastique – Charles Scheel redéfinit le réalisme

Toutefois, l'orientation de notre analyse ne nécessite pas vraiment cette distinction. Intégrant de légères différences sur le plan narratif, l'un et l'autre se recoupent dans l'orientation idéologique et « culturaliste » qui sous-tend la phratrie transatlantique latino-africaine telle que nous l'abordons, ce qui rend la définition d'Erik Camayd-Freixas parfaitement exploitable pour notre travail. Reconnaissant une fois de plus que l'absence d'une théorie consensuelle du réalisme magique amène chacun à définir le concept selon son angle d'approche, notre intérêt se portera particulièrement sur la théorisation du réalisme magique par le critique cubain. En mettant l'accent sur l'ancrage idéologique de l'esthétique magico-réaliste, nous pourrons voir dans quelle mesure sa pratique inscrit les littératures postcoloniales dans une position conflictuelle avec le canon occidental et traduit par-là même la lutte centre/périphérie presqu'inévitablement à l'œuvre dans un « champ littéraire ».

merveilleux en le comparant au réalisme magique tel que défini par la critique canadienne. Ainsi le caractérise-t-il à partir de trois éléments essentiels :

1- la co-présence dans le récit d'un code réaliste et d'un code du mystère ;

2- la fusion de ces codes antinomiques dans le discours narratif ;

3- l'infiltration du discours narratif par l'exaltation d'une voix auctoriale.

C'est en les confrontant point par point que Charles Scheel fait ressortir la différence entre le réalisme magique et le réalisme merveilleux. Les deux modes narratifs partagent les mêmes aspects à quelques nuances près. On peut remarquer, à partir du premier point, que le réalisme magique et le réalisme merveilleux opposent tous un code réaliste à un code non-réaliste. Seulement, tandis que le premier oppose le code réaliste au code « du surnaturel », le second l'oppose plutôt au code « du mystère ». Aussi, alors qu'Amaryll Chanady évoque une résolution de l'antinomie pour le réalisme magique, Charles Scheel parle de fusion de l'antinomie dans le discours narratif. Enfin, élément le plus significatif de la distinction entre les deux modes, la réticence auctoriale correspondant au troisième critère caractéristique du réalisme magique fait face à l'exaltation auctoriale en ce qui concerne le réalisme merveilleux.

IV/ Le champ (de bataille) littéraire

> Les cultures du Tiers-mondes [sont toutes] engagées dans un combat à mort avec l'impérialisme culturel du Premier monde[843].

La sociologie des faits littéraires a toujours privilégié une approche bipolaire : « d'un côté, une production textuelle et ses auteurs et, de l'autre, des groupes sociaux, leurs positions de classe, leurs idéologies, considérés comme supports et déterminations de la production des textes »[844]. Pour concilier ces orientations critiques qu'il juge toutes deux parcellaires, Pierre Bourdieu fait valoir sa théorie des champs symboliques. A travers cette théorie, le sociologue français travaille à faire remarquer que l'univers social n'est pas un tout uniformisé mais qu'il est plutôt organisé en un ensemble d'« espaces sociaux » référant à des activités sociales spécifiques, des microcosmes singuliers dans le macrocosme que représente la société globale. Recourant à une métaphore inspirée à la science physique, il désigne ces microcosmes par le terme de champ[845]. Il parlera ainsi de champ politique, champ économique, champ intellectuel ou encore de champ littéraire en précisant qu'une activité est conçue en termes de champ à condition de représenter, au sein de la société, un domaine identifiable jouissant d'une relative autonomie[846], un espace possédant ses propres lois et ses propres biens symboliques. En outre, l'inégale répartition des ressources et des possibilités d'y accéder fait de l'espace social un lieu de luttes incessantes entre les différents champs mais aussi à l'intérieur de chacun d'entre eux. Dans ce qui se présente comme une conception à l'échelle mondiale du champ littéraire, Pascale Casanova décrira les principes et les mécanismes de fonctionnement du monde des lettres dans une société globalisée dont le centre est occidental, précisément Paris.

---

[843]Frederic Jameson, « La littérature du Tiers-monde à l'époque du capitalisme multinational » (article traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes), in Pascale Casanova, *Des littératures combatives*, éditions raison d'agir, Paris, mai 2011, p. 42.

[844]Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Brussels, Editions Labor/Fernand Nathan, 1983, p. 10.

[845]La conception bourdieusienne du champ trouve son origine dans le concept de « champ électromagnétique » en science physique. L'idée de l'électron qui, en même temps qu'il est soumis au champ magnétique, participe à la constitution de celui-ci et peut même le modifier inspire effectivement Pierre Bourdieu qui voit dans les agents sociaux le double caractère d'instruments et acteurs d'une activité sociale leur correspondant. En ce sens, il note que « le champ littéraire (etc.) (3) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces ». Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 1991, Vol. 89 N° 1, pp. 3-46, pp. 4-5.

[846]L'autonomie d'un champ est toujours relative étant donné que ceux-ci sont liés les uns aux autres (le champ littéraire est lié au champ intellectuel qui est lui-même lié au champ économique) mais surtout du fait de la hiérarchisation qui les structure dans une société où ils sont en lutte pour occuper une position dominante.

1. Le champ littéraire

L'activité littéraire est soumise à un ensemble de « forces instituantes » qui organisent et légitiment les diverses pratiques littéraires, une « forme institutionnalisée de la littérature »[847] dira Jacques Dubois qui propose subséquemment d'aborder le fait littéraire à partir de la notion d'« institution »[848]. Pour sa part, Pierre Bourdieu parle de champ littéraire au sein duquel les agents évoluent entre structures objectives et structures subjectives[849]. Il postule en effet que le champ littéraire – comme tous les champs – est régi par des codifications, par une « règle du jeu » plus ou moins légalisée s'exerçant de façon concrète. Mais cette règle du jeu finit par être incorporée par les agents, elle intègre leur structure mentale pour produire un habitus c'est-à-dire un ensemble de « systèmes de dispositions qui, étant le produit d'une trajectoire sociale et d'une position[850] à l'intérieur du champ littéraire, trouve dans cette position une occasion plus ou moins favorable de s'actualiser »[851]. En d'autres termes, l'habitus est la transformation individuelle des « contraintes objectives » en principes de vision du monde. Pierre Bourdieu explique que la moindre prise de position, toute conduite adoptée dans une situation donnée est le produit d'une « relation inconsciente entre un habitus et un champ »[852]. Le champ se présentant comme « un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.) entre des positions »[853], c'est son habitus qui recommandera à un écrivain la stratégie à adopter en vue de conquérir ou de maintenir le capital nécessaire à la garantie d'une position privilégiée dans le champ[854]. L'idée du champ littéraire comme espace social, comme

[847]Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Brussels, Editions Labor/Fernand Nathan, 1983, pp. 10-11.

[848]Il s'agit, nous indique Jacques Dubois, d'une notion « peu utilisée et peu théorisée » en littérature – du moins jusqu'alors – et dont le peu de crédit qu'ont contribué à lui donner des figures comme Durkheim en sociologie générale s'est perdu dans « les sables des définitions vagues et mouvantes » (p. 10). Cependant, estime le sociologue, elle retrouve de la vigueur et de la rigueur lorsqu'on la confronte à une réalité comme la littérature dont l'inscription dans la vie sociale est généralement inaperçue. Il défend alors l'idée d'une institution littéraire en relation – dans un rapport de complémentarité ou de subordination – avec d'autres institutions à l'exemple de l'école ou la famille. Voir Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, *Op. cit*.

[849]Pascal Durand le signale, Pierre Bourdieu préfère la notion de champ littéraire à celle d'institution littéraire estimant que « le terme d'institution suppose à la littérature un code explicite de fonctionnement, alors que la notion de champ rendrait compte, quant à elle, non seulement du caractère foncièrement relationnel des faits littéraires (de quelque nature qu'ils soient), mais aussi du caractère implicite des règles et plus exactement des régularités qui président au jeu littéraire ». Pascal Durand, « Introduction à une sociologie des champs symboliques » in Romuald Fonkoua et Pierre Halen (textes réunis par), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Kartala, 2001, pp. 19-38, pp. 25-26.

[850]Une position est à entendre comme une théorie ou une orientation esthétique à un moment de l'histoire du champ. Elle peut être incarnée par une école, par un genre ou un sous-genre littéraire, une maison d'édition, etc.

[851]Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Op. cit*., p. 6.

[852]Pierre Bourdieu cité par Pascal Durand, « Introduction à une sociologie des champs symboliques *», Op. cit*. p. 25.

[853]Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Op. cit*., p. 18.

[854]L'écrivain qui débute peut choisir d'adopter une position déjà existante et reconnue ou décider d'en créer une nouvelle en s'unissant avec d'autres dans une avant-garde.

microcosme relativement indépendant structurant l'activité littéraire se retrouve consignée par Pascale Casanova qui développe d'une République mondiale des lettres fonctionnant comme un marché international de négociation de biens symboliques propres à la littérature.

2. La République mondiale des lettres

Pascale Casanova décrit l'univers littéraire comme une structure universelle fonctionnant selon ses propres lois et dotée d'« instances spécifiques » de « reconnaissance » et de « légitimation » de la littérature ; une République – dont la capitale est Paris – avec son histoire, sa géographie et dont l'économie engendre hiérarchies et violences. Se référant à Goethe, elle appréhende le monde littéraire comme un « marché où toutes les nations offrent leurs marchandises »[855]. Il s'agit d'une idée reprise à Paul Valéry qui, à la suite de l'Allemand, concevait déjà l'espace littéraire comme un « marché » où se manifesterait l'économie littéraire, « un espace où circulerait et s'échangerait la seule valeur reconnue par tous les participants : la valeur littéraire »[856]. Autrement dit, l'univers littéraire est présenté comme un espace de compétition engageant les écrivains dans « un ensemble d'échanges dont l'enjeu est la valeur spécifique qui a cours dans l'espace littéraire mondial, le bien commun revendiqué et accepté par tous »[857] : le capital littéraire (nous reviendrons sur cette notion plus loin).

Selon Pascale Casanova, l'espace littéraire international naît au XVI[e] siècle en même temps que la construction d'Etats européens et l'émergence des littératures nationales qui rentreront progressivement en concurrence[858]. Il évolue au XIX[e] siècle avec la graduelle entrée en concurrence de l'Amérique du Nord et de l'Amérique latine avant que la décolonisation n'offre l'occasion à « tous les pays exclus jusque-là de l'idée même de littérature propre (en Afrique, en Inde, en Asie…) »[859] de revendiquer à leur tour une existence et une légitimité littéraires. Il est structuré par l'opposition entre « des capitales littéraires et des contrées qui en dépendent (littérairement) et qui se définissent par leur distance esthétique à la

[855]Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 33.
[856]*Ibidem*., p. 33).
[857]*Ibidem*., p. 32.
[858]Il faut souligner que les nationalismes qu'évoque Pascale Casanova, remontant au XV[e] siècle et dont la concurrence produira des littératures nationales, sont essentiellement à considérer comme des nationalismes littéraire et culturel, l'idée même de nation étant postérieure ainsi que le montre Benedict Anderson et comme le reconnaît l'auteure de *La République mondiale des lettres*. « Tous les historiens de la nation s'accordent en effet aujourd'hui pour dater l'apparition de l'idée de nation de la fin du XVIII[e] siècle ». Pascale Casanova, « La Guerre de l'ancienneté » in Pascale Casanova (sous la direction de), *Des littératures combatives*, Paris, Raisons d'agir, 2011, pp. 11-31, p. 13.
[859]Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *Op. cit*., p. 30.

capitale »[860]. Gérant l'opposition entre les protagonistes, la République mondiale des lettres s'est

> dotée d'instances de consécration spécifiques, seules autorités légitimes en matière de reconnaissance littéraire, et chargées de légiférer littérairement : grâce à quelques découvreurs exceptionnels délivrés de préjugés nationalistes, s'est instaurée une loi littéraire internationale, un mode de reconnaissance spécifique qui ne doit rien aux impositions, aux préjugés ou aux intérêts politiques[861].

Emancipée des intérêts politiques et pourvue d'« instances spécifiques » de « reconnaissance » et de « légitimation », la république mondiale des lettres a en sa charge la gestion et la distribution du « capital littéraire » entre les protagonistes. Le capital littéraire est une notion que Pascale Casanova emprunte à Paul Valéry qui estimait que, tout comme les échanges intellectuels, les échanges littéraires pouvaient être abordés avec des concepts économiques. La critique française rappelle que Paul Valéry fait mention d'une « économie spirituelle » appréciable au même titre que l'économie matérielle en cela que les deux « se résument à un conflit d'évaluations ». De ce fait, le monde intellectuel est comparable à un marché où l'esprit, la culture, la civilisation, a une valeur comme en ont les produits dans un marché économique ; « il existe une valeur nommée ''esprit'' comme il y a une valeur pétrole, blé ou or »[862]. L'auteure de *La République mondiale des lettres* rappelle également que Paul Valéry croit

> possible l'analyse d'une valeur spécifique qui n'aurait cours que dans ce « grand marché des affaires humaines », évaluable selon des normes propres à l'univers culturel, sans commune mesure avec « l'économie économique », mais dont la reconnaissance serait l'indice certain de l'existence d'un espace, jamais nommé comme tel, univers intellectuel où s'organisent des échanges spécifiques[863].

Pascale Casanova parle ainsi de « capital culture ou civilisation » et même, en se référant aux échanges littéraires, du « capital littéraire ». A l'image du « capital culture ou civilisation », le capital littéraire est prioritairement composé d'objets matériels : « les textes répertoriés, enregistrés et déclarés nationaux, les textes littéraires convertis en histoire nationale »[864]. A cela, il est possible d'ajouter la langue qui « est l'une des composantes majeures du capital littéraire »[865].

[860]Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *Op. cit*., p. 30.
[861]*Idem*.
[862]*Ibidem*., p. 32.
[863]*Ibidem*., pp. 32-33.
[864]*Ibidem*., p. 34.
[865]*Ibidem*., p. 38.

3. Des littératures combatives

On le sait depuis Pierre Bourdieu, l'univers littéraire est structuré en un champ hiérarchisé dont la dynamique et l'évolution reposent sur l'opposition entre les privilégiés et les moins nantis, entre les orthodoxes et les hétérodoxes. On sait également que, pris entre « des luttes de concurrence qui tendent à [en] conserver ou à [en] transformer [l]e champ de forces », un champ est susceptible d'être reconfiguré. Pascale Casanova conforte cette pensée en soutenant que, bien que l'inégale répartition des ressources littéraires induise des formes durables de domination, les hiérarchies dans la République mondiale des lettres ne sont pas données une fois pour toutes. « L'espace littéraire n'est pas une structure immuable, figée une fois pour toutes dans ses hiérarchies et ses relations univoques de domination »[866], avance-t-elle à ce titre. Il s'agit de relever que l'espace littéraire est effectivement un lieu de luttes perpétuelles, « de contestation de l'autorité et de la légitimité, de rébellions, d'insoumissions et même de révolutions qui parviennent à modifier les rapports de force et à bouleverser les hiérarchies »[867]. L'expression la plus féroce des « insoumissions » révolutionnaires est certainement l'œuvre des « petites littératures » que Pascale Casanova appelle « les littératures combatives »[868].

« Le centre est ce qui définit la légitimité des pratiques »[869], affirme Paul Aron. Les littératures de la périphérie sont donc naturellement en manque de légitimité jusqu'à ce que le centre la leur concède. Ainsi,

> de manière générale, le destin des auteurs de la périphérie est de tenter d'inverser l'illégitimité qui pèse sur eux. Ils ont, tendanciellement, le choix entre deux attitudes : tenter de suivre les modes du centre, afin de se placer en position de disciples, ou tenter de transformer leur marginalité en avantage. Cette dernière solution se révèle généralement la plus payante sur le plan symbolique…[870].

Leur condition première d'illégitimité fait des littératures « périphériques » des littératures combatives par nature. Elles sont irrémédiablement vouées à une quête de

[866]Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *Op. cit*., p. 253)
[867]*Idem*.
[868]Kafka parle de « littératures mineures », Frederic Jameson de « littératures du Tiers-monde », Pascale Casanova préfère parler de « littératures combattives ».
[869]Paul Aron, « Le fait littéraire francophone », in Romuald Fonkoua et Pierre Halen (textes réunis par), *Les Champs littéraires africains*, pp. 39-55, p. 50.
[870]*Ibidem*., p. 51. Dans le même ordre d'idées, Pierre Bourdieu a fait remarquer que l'expression de la marginalité est une arme très efficace pour accéder à la visibilité dans un champ littéraire : « C'est déjà exister dans un champ que d'y produire des effets, fût-ce de simples réactions, de résistance ou d'exclusion. Il s'en suit que les dominants ont peine à se défendre contre la menace qu'enferme toute redéfinition du droit d'entrer implicite ou explicite sans accorder l'existence, par le fait même de les combattre, à ceux qu'ils veulent exclure ». Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Op. cit*., p. 15.

reconnaissance, engagées dans une lutte pour l'obtention de leur légitimité au sein de l'espace littéraire. Pour ainsi accéder à l'existence littéraire, les écrivains de la périphérie doivent créer des conditions de visibilité littéraire, ils doivent adopter la stratégie adéquate. A ce sujet, Pascale Casanova distingue deux grandes « familles » de stratégies de lutte que sont l'*assimilation* et la *différenciation* ou encore la dissimilation. La première désigne « l'intégration, par une dilution ou un effacement de toute différence originelle, dans un espace littéraire dominant »[871]. La seconde s'entend comme « l'affirmation d'une différence à partir notamment d'une revendication nationale »[872]. Il s'agit là de deux solutions représentant le dilemme historique des auteurs périphériques, ne manque pas de souligner la critique française. Ils ont à opérer un « choix » nécessaire et douloureux : soit affirmer leur différence et se « condamner » à la voie difficile et incertaine des écrivains nationaux (régionaux, populaires, etc.) écrivant dans de « petites » langues littéraires et pas ou peu reconnues dans l'univers littéraire international, soit « trahir » leur appartenance et s'assimiler à l'un des grands centres littéraires en reniant leur « différence »[873]. Cette situation est précisément mise en évidence par Florence Paravy dans le champ littéraire africain[874].

4. Le champ littéraire africain

> Si l'on admet que le réel est relationnel, la notion de champ en général concerne bien évidemment aussi l'Afrique. […] Les lois générales dégagées par Bourdieu sont applicables à la production littéraire africaine, y compris pour la production orale où, comme l'a montré Camara Sory, il existe des effets de champ[875].

Concluant son examen de la « pertinence de la notion de champ en littérature africaine » par les propos ci-dessus, Bernard Mouralis reconnaissait que le monde littéraire africain représente un espace social identifiable, relativement autonome, doté de règles spécifiques et de système de consécration symbolique interne. David Koffi N'Goran se penche sur ledit espace en publiant *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*[876], texte qui s'inscrit dans le sillage de deux collectifs de renom : le déjà cité *Les Champs littéraires africains* et *La Littérature à la croisée des chemins* de Prosper Deh. Le comparatiste ivoirien s'attaque à cette question du champ littéraire africain avec l'ambition de

[871]Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *Op. cit*., p. 246.
[872]*Idem*.
[873]Le choix des écrivains de la périphérie entre l'assimilation et la dissimilation nous met, selon Pascale Casanova, en présence de deux catégories d'auteurs : les assimilés et les révoltés.
[874]Voir Florence Paravy, « L'altérité comme enjeu du champ littéraire africain », in Romuald Fonkoua et Pierre Halen (textes réunis par), *Les Champs littéraires africains*, pp. 213-227.
[875]Bernard Mouralis, « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », in Romuald Fonkoua et Pierre Halen (textes réunis par), *Les Champs littéraires africains*, pp. 56-71.
[876]David Koffi N'Goran, *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009.

> comprendre les stratégies par lesquelles l'espace africain a pu s'instituer, s'imposer et se faire reconnaître en tant que lieu social à part entière en se construisant ses propres « lois et règles du jeu » dans un sens institutionnel et systémique[877].

De l'analyse de David Koffi N'Goran, nous retiendrons essentiellement que, par autonomisation progressive, le monde littéraire africain a pu se constituer en un champ spécifique dont les règles de vie semblent porter sur « oralité » et « tradition ». C'est, apparemment, en proposant des modèles oraux et traditionnels comme critères de légitimation que les « forces instituantes » de la littérature africaine ont marqué leur dissimilation par rapport au champ littéraire occidental et imposé leur propre univers. Les marqueurs traditionnels devenus une condition d'obtention de la légitimité dans le champ littéraire africain, on remarquera avec Florence Paravy que certains écrivains africains sont obligés de

> mener en permanence une sorte de « double jeu » : affirmer son africanité en multipliant les signes d'appartenance et de connivence vis-à-vis du lecteur autochtone, comme le font notamment A. Kourouma et M. M. Diabaté, mais en même temps conquérir lecteurs, éditeurs et institutions littéraires à des milliers de kilomètres de là, pour accéder auprès d'eux à une position reconnue[878].

La recette devient donc l'adoption d'une esthétique multiculturelle doublement orientée : vers la sphère locale comme et vers l'univers international, universel. Cette solution n'est pas réductible au champ littéraire africain, elle semble globalement être à l'œuvre dans les littératures du Sud qui finissent par avoir un caractère type, une identité esthétique spécifique ainsi que le constate Yves Clavaron qui dessine presque un champ littéraire du Sud référant « aux territoires anciennement colonisés par une puissance européenne, décolonisés dès le XX^e^ siècle pour ce qui de l'Amérique latine ou seulement après la Seconde guerre mondiale pour ce qui est de l'Afrique ou l'Asie »[879]. Telle est peut-être l'ambition des littératures de ces espaces. L'institution d'une phratrie aurait peut-être comme enjeu suprême l'instauration d'un champ littéraire régi et organisé selon les critères de légitimité émanant des littératures combatives.

L'univers littéraire est le résultat de luttes entre les dominants et les dominés, le résultat à la fois singulier et collectif de toutes les entreprises de création, de réinvention ou de réappropriation de l'ensemble des solutions disponibles pour changer l'ordre du monde

[877] *Ibidem.*, pp. 17-18.
[878] Florence Paravy, « L'altérité comme enjeu du champ littéraire africain », *Op. cit*., p. 219.
[879] Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, *Op. cit*., p. 8.

littéraire et l'univocité des rapports de force qui les gouvernent. Dans cet espace hiérarchisé caractérisé par une inégale distribution des capitaux et des moyens d'accès aux ressources symboliques, les écrivains en position de dominés sont appelés à combattre pour obtenir une position privilégiée. La lutte est encore plus prononcée dans l'espace littéraire international où la différence de patrimoine entre les différentes « provinces » constituant la République mondiale des lettres est nettement plus remarquable (cela peut aller des classiques à la langue en passant par les organes de production et de diffusion des œuvres). Toutefois, l'état du champ n'est pas figé, il est sujet à des changements et, à force de résistance, aux moyens de stratégies particulières, les littératures ou les écrivains en situation de domination peuvent parvenir à occuper des positions plus enviables sinon, en tout cas, à s'émanciper de la domination subie. Ce qui est le cas des écrivains de la périphérie ayant pu positivement changer leur position. A cet effet, si comme l'affirme Pascale Casanova « la liberté créatrice des écrivains venus des périphéries du monde ne leur a pas été donnée d'emblée : ils ne l'ont conquise qu'au prix de luttes […] et de l'invention de stratégies complexes qui bouleversent l'univers des possibles littéraires »[880], il est particulièrement enthousiasmant de voir comment se sont manifestées ou se manifestent ces stratégies en ce qui concerne la littérature africaine.

[880]Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *Op. cit*., p. 255.

Chapitre II/ Langues et langage

> La littérature est liée à la langue au point que l'on tend à identifier « la langue de la littérature (la « langue de Racine » ou la « langue de Shakespeare ») à la littérature elle-même[881].

« La question de la langue implique la question de l'identité »[882], écrit Walter D. Mignolo en évoquant la similitude de la question linguistique dans la littérature africaine et la littérature latino-américaine. Il s'intéresse spécialement à Juan Rulfo dont il aborde la parenté avec Amos Tutuola et relève le fait que les écrivains africains et latino-américains imprègnent la langue coloniale de couleurs locales pour proposer des œuvres propres à leur univers respectifs. L'idée réapparaît chez Barbara Dos Santos quand elle traite du rapport entre la littérature africaine et la littérature latino-américaine. Bien que celle-là s'intéresse particulièrement au champ lusophone avec le Brésil et l'Angola, son analyse nous permet tout de même de rapprocher les théories latino-américaines du Modernisme – sur le traitement linguistique et l'intérêt pour une langue aux accents plus locaux – de l'invention, en littérature africaine, d'une interlangue[883] conforme au contexte d'énonciation de l'écrivain.

I/ Manifestation d'une langue postcoloniale

> Le critère de la langue parait le plus important car la langue est dépositaire de toute valeur. C'est justement par elle qu'on peut mesurer le taux de dépendance d'un pays[884].

Les écrivains latino-américains recourent à leur environnement populaire pour prendre de la distance avec la langue coloniale, pour se la réapproprier conformément à son usage dans leur contexte d'énonciation dominé par l'hétérolinguisme. Ainsi mettent-ils en œuvre

[881]Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *Op. cit*., p. 33.
[882]« La cuestión de la lengua implica la cuestión de la identidad ». Walter D. Mignolo, « Escribir la oralidad : la obra de Juan Rulfo en el contexto de las letras del "tercer mundo" » in Juan Rulfo, Toda la obra (edición crítica), [1992] 1996, p. 535.
[883]Concept apparu en didactique des langues en 1972 avec Larry Selinker pour désigner un système transitoire dans le processus d'apprentissage d'une langue étrangère, une variété de langue pas totalement conforme à la langue cible mais qui évoluera au fur de l'apprentissage. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin s'y réfèrent dans *L'Empire vous répond*, pour évoquer la langue intermédiaire mise en œuvre par les écrivains postcoloniaux évoluant entre leur(s) langue(s) locale(s) et la langue coloniale. Bill Ashcroft et alii, *L'Empire vous répond*, traduit de l'anglais par Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Bordeaux, PUB, 2012.
[884]Fraçois Luwamu cité par André-Patient Bokiba, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 129.

une variété de procédés portant généralement sur une « oralisation » du discours. Erik Camayd-Freixas parlerait d'une transculturation linguistique d'orientation primitiviste. Barbara Dos Santos explique que des procédés similaires sont adoptés par les écrivains africains qui reconsidèrent leur culture traditionnelle et s'affranchissent d'un idiome colonial en le remplissant de langues locales, de sonorités, de renouvellement sémantique, le désarticulant syntaxiquement. Cette réalité décrite à partir du champ lusophone où des écrivains angolais s'inspirent du Modernisme brésilien pour revendiquer leur excentricité attire notre attention sur le champ francophone où les écrivains, de plus en plus portés vers la conscience linguistique, sont exposés à la même influence.

1. Colonisation de la langue coloniale

> La langue française me colonise, je la colonise à mon tour[885].

Evoluant généralement dans un univers où cohabitent la langue coloniale et au moins une langue locale, l'écrivain postcolonial est souvent interpellé par des phénomènes d'abrogation et d'appropriation de la langue du centre. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin présentent cette réalité comme une exigence pour l'écrivain postcolonial en quête d'authenticité. A ce propos, ils expliquent que

> le fonctionnement crucial de la langue comme vecteur du pouvoir exige de l'écriture post-coloniale qu'elle se définisse en se saisissant de la langue du centre colonisateur pour la replacer de façon inventive dans un discours pleinement adapté au lieu du colonisé[886].

Augusto Roa Bastos traduit exactement la même idée quand il justifie la propension des écrivains latino-américains, notamment ses compères paraguayens, à proposer une écriture empreinte d'oralité, de régionalisme.

> En la literatura de este país, las particularidades de su cultura bilingüe… constriñe a los escritores paraguayos, en el momento de escribir en castellano, a oír los sonidos de un discurso oral informulado aun, pero presente ya en la vertiente emocional y mítica del guaraní. Este discurso, esto texto no escrito, subyace en el universo lingüístico bivalente hispano-guaraní, escindido entre la escritura y la oralidad[887].

[885]Tchikaya U'Tamsi cite par Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, *Op. cit.*, p. 41.
[886]Bill Ashcroft et alii, *L'Empire vous répond*, *Op. cit.*, p. 53.
[887]« Dans la littérature de ce pays, les particularités de sa culture bilingue… contraignent les écrivains paraguayens, au moment d'écrire en espagnol, à entendre les sonorités d'un discours oral non formulé encore, mais déjà présent sous l'aspect émotionnel et mythique du guarani. Ce discours, ce texte non écrit, est sous-jacent dans l'univers linguistique bivalent hispano-guarani, vif entre l'écriture et l'oralité ». Augusto Roa Bastos cité par Carla Fernandes, *Augusto Roa Bastos : écriture et oralité*, *Op. cit*., p. 83.

Conformément à la pensée des critiques australiens, Augusto Roa Bastos estime que la situation de bi-culturalité leur impose, à lui et à ses semblables, une langue d'écriture distincte de l'espagnol institutionnel. En fait, cela correspond au projet latino-américain du modernisme qui incitait déjà, dans les années 1930, à une réélaboration de la langue coloniale à partir de l'univers latino-américain pour la rendre authentique et originale.

L'on se souviendra, en effet, que le Modernisme fait de la tradition un élément crucial pour la construction de l'identité nationale. Celle-ci passe, entre autres, par la désacralisation de la langue que Oswald de Andrade souhaiterait désormais « naturelle et néologique » et non plus archaïque et érudite[888]. La langue populaire et ses constructions originales sera fréquemment mise à profit, les écrivains recourront fréquemment au parler populaire et aux structures des langues locales pour parvenir à ces fins. Il est par exemple un fait dans la majorité de villes latino-américaines, ce qui est d'ailleurs le cas en Afrique aussi, la langue urbaine bénéficie de constructions jouant sur la fusion de mots pour en amplifier le sens. Propre à cette logique, on retrouve par exemple, dans *Monsieur le Président* de Miguel Ángel Asturias le terme « maldoblestar » (qui peut avoir « maldoublaise » pour équivalent français). Ici, au lieu de dire « malaise double », « double malaise » ou encore « malaise deux fois plus grand », Miguel Ángel Asturias procède à une économie de vocables en fusionnant les termes « malaise » et « double » pour obtenir un mot synthétique de sens combinés. On peut parler d'une stratégie d'amplification par économie de vocables correspondant généralement à un usage ludique de la langue[889]. Une autre construction que Miguel Ángel Asturias emprunte au parler populaire, est celle qui consiste à remplacer un vocable par un autre avec lequel il partage la ou les premières syllabes. Toujours dans *Monsieur le Président*, quand « la seconde voix » demande à « la première voix » des nouvelles de la ville, celle-ci lui répond : « casi na-ranjas »[890]. Littéralement, cela correspond à « presqu'or-anges ». Mais « casi na-ranjas » a le sens de « presque rien », dans le langage mis en œuvre par l'écrivain guatémaltèque. Rien en espagnol se dit *nada* et partage la première syllabe avec *naranja* qui signifie orange[891]. Ceci-dit, le trait d'union dans l'écriture de *naranjas* est très significatif de l'intérêt porté à la première syllabe de ce mot dans le texte de Miguel Ángel Asturias. Il est également possible de relever des constructions comme « farfanadas » dérivée du nom Farfan, personnage du

[888]Oswald de Andrade, *Manifiesto antropofago*, *Op. cit*.
[889]Dans le même ordre, on retrouve, dans le gaboma – le parler gabonais – des expressions comme « traumachoqué » jumelant les termes traumatisé et choqué.
[890]Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*, *Op. cit*., p. 206.
[891]Il s'agit là également d'un procédé qu'on retrouve dans le parler urbain – au moins – d'Afrique centrale.

roman de l'écrivain guatémaltèque, et du verbe *fanfarronear* qui a le sens de fanfaronner. La réappropriation de la langue académique se caractérise aussi par l'insertion dans l'espagnol de termes empruntés aux langues environnantes. Le cas de *malanga*[892] ou de « cucaracheando »[893] qu'on retrouve dans l'œuvre de Gabriel García Márquez[894]. Cette réappropriation de la langue se réalise également dans la littérature africaine où les noms d'Ahmadou Kourouma et Sony Labou Tansi ne manquent pas à l'appel quand on évoque le sujet.

Ahmadou Kourouma s'illustre par « la malinkinsation du français », technique d'insertion de caractères malinkés dans le français, tout comme Sony Labou Tansi s'emploie avec brio à « la tropicalisation du français ». Bien des travaux critiques[895] se sont intéressés au travail linguistique du romancier congolais et ont relevé les différents procédés de tropicalisation de la langue. Ceux-ci vont du détournement sémantique à la novation lexicale en passant par la francisation de termes empruntés aux langues locales. Ainsi avons-nous des exemples comme « dormir la femme »[896], « gester »[897], « regardoir »[898], « missalas »[899]. L'objectif du romancier congolais est clair : enrober son texte d'une atmosphère qui puisse rendre compte de son espace d'énonciation. « Ecrire mon livre me demandait d'inventer un lexique capable par les sonorités de rendre la situation tropicale »[900] déclare-t-il à ce propos. Les mots sont donc recherchés pour leur sonorité, leur effet acoustique. Comme dans le cadre

[892]Malanga est vraisemblablement un mot emprunté aux langues bantoues. Il s'agit effectivement du nom bantou du taro (en punu, le taro se dit dilangue ; malangue en constitue le pluriel. En le francisant, on obtient souvent le terme « les malangas », ce qui semble se donner sous la même réalité en Amérique latine – en Colombie notamment – où la présence bantoue et son implication dans le domaine de l'agriculture a fourni à l'espagnol un éventail de mots de plantes. Souvenons-nous de macondo déjà abordé à travers l'œuvre du romancier colombien.
[893]Cucaracheando est un terme emprunté au palenque, langue afro-colombienne parlée au Palenque de San Basilio. Il est formé à partir de la resémantisation du mot *cucaracha* qui, à l'origine, désigne le cafard mais est doté de sens figurés dont le plus courant est le sexe féminin. On le rencontre dans *L'Automne du patriarche* de Gabriel García Márquez.
[894]Sur cette question de réappropriation de la langue dans les œuvres latino-américaines voir par exemple : Teresita Rodríguez, *La problemática de la identidad en El Señor Presidente de Miguel Angel Asturias*, Amsterdam, Rodopi, 1989 ;
[895]Anatole Mbanga, *Procédés de création chez Sony Labou Tansi*, ; Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, *Op. cit*. ; Jean-Michel Dévésa ou encore Janusz Krzywicki, David Ngamassu, « Dynamisme du français dans les littératures francophones : perspective comparative », *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest*, N°2, 2007, pp. 71-94.
[896]Calque de la structure d'une langue locale. A l'occurrence, il s'agit d'une structure qu'on retrouve dans les langues bantoues telles le vili et le punu (« kulala nkento », en vili, comme « usilim mughatsi » en punu signifie littéralement se coucher la femme, dormir la femme) parlées dans le bassin du Congo.
[897]Dérivation verbale.
[898]Substantification.
[899]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *Op. cit*., p. 7. Les missalas, tel qu'il le cas pour les malangas, est le pluriel francisé d'un mot bantou qu'on retrouve en punu – mussal – dont la traduction est crevette.
[900]Sony Labou Tansi cité par Geoges Ngal, « Les "tropicalités" de Sony Labou Tansi », *Silex, n° 23*, Grenoble, 1982, p. 335.

de la poésie nègre, les mots de la langue utilisée doivent dépeindre une atmosphère propre au contexte d'énonciation de l'auteur.

2. L'effet latino comme insécurisation du français

Dans un univers africain postcolonial où le français standard est sans cesse bousculé, le romancier choisit un dialecte idiosyncrasique[901] représentatif de son rapport à la langue impériale. Le dialecte idiosyncratique renvoyant à « un système linguistique transitoire et erratique, fait d'emprunts de la langue-source, de la langue-cible et éventuellement d'autres langues acquises préalablement »[902], nous pouvons considérer que l'effet latino est un moyen manifeste pour les écrivains africains de bousculer les standards de la langue française. L'on remarquera effectivement que, bien des fois, des mots ou expressions voire des phrases entières sont empruntés aux langues ibéro-américaines pour être directement intégrés au texte en français même quand ils sont parfaitement traduisibles. Nous en avons déjà parlé à propos de Sony Labou Tansi et Sami Tchak, l'effet latino est également exploité par Tierno Monénembo qui bénéficie de l'espace scénique de ses romans pour mettre en avant la saveur des langues ibéro-américaine au travers de leurs sonorités. Dans *Les Coqs cubains chantent à minuit*, on tombe fréquemment sur des phrases comme la suivante :

> J'imagine mal cet homme naître avec une particule dans une de ces haciendas qui fleurissaient du côté de Cienfuegos et Santiago avec leurs patios ombragés, leurs luxueuses demeures, entourées de la maison du mayoral et des cahutes des peones avant que le Granma n'accoste à Las Coloradas[903].

Paru exactement vingt ans plus tôt, *Pelourinho* proposait déjà un univers linguistique correspondant à ce style favorisant la cohabitation du français et une langue latino-américaine, le brésilien en l'occurrence. Pour illustration, observons le passage suivant :

> Cela se passait à la Churrascaria du Nissei, à la ladeira da Praça :
> – Vôce, jornalisto ? professor ? (Je n'avais pas osé ajouter « clown ».) Que fais-tu ici ?
> – J'ai de la famille ici. Je viens les retrouver.
> […]
> – Quel barrio habitent-ils[904] ?

[901]Le terme « dialecte idiosyncratique », selon David Ngamassu, apparaît dans les années 1970 pour désigner, en didactique de langues, l'interlangue élaborée par la pratique incorrecte d'une langue étrangère. Voir David Ngamassu, « Dynamisme du français dans les littératures francophones : perspective comparative », *Op. cit*.
[902]David Ngamassu, *Ibidem*., p. 74.
[903]Tierno Monénembo, *Les Coqs cubains chantent à minuit*, *Op. cit*., p. 62.
[904]Tierno Monénembo, *Pelourinho*, *Op. cit*., p. 28.

A l'image de Sony Labou Tansi exprimant ouvertement sa volonté de tropicaliser le français, de se réapproprier la langue impériale dans un exercice de décentrement, Tierno Monénembo reconnaît que la mise en œuvre du « parler extraordinaire de Bahia » peut se concevoir comme « une sorte de "pied de nez" à la langue française [académiquement définie] » qui, à son avis, « n'est même pas une langue, ce sont des règles. [En somme, il s'agit d'] une langue qui ne sert à rien… sauf peut-être à faire des dictionnaires »[905]. Dans une attitude irrévérencieuse vis-à-vis de l'institution académique, la tropicalisation de la langue apparaît comme une dévoration de la langue du centre pour aboutir à une langue interstitielle aux couleurs tropicales.

Mais le décentrement de la langue coloniale relève d'une ambition plus profonde que celle de s'amuser à faire un pied de nez à cette dernière. Il apparaît que la réflexion proposée par les écrivains vis-à-vis de leur rapport à la langue de domination vise plutôt l'instauration d'un langage à travers lequel ils peuvent se reconnaître. C'est certainement cette idée que défend Sony Labou Tansi quand il propose sa conception de la langue dans les termes suivants :

> La langue, c'est la poésie et les idées qu'il y a derrière, ce n'est pas le dictionnaire. Il ne faut pas être piégé par le dictionnaire, ni par la syntaxe d'ailleurs. Je crois plutôt qu'il faut inventer un langage[906].

De ce fait, partant du constat de l'adoption du parler populaire et l'assomption de l'hétérolinguisme par les écrivains de la phratrie, il convient désormais de souligner la recherche ou l'instauration d'un langage propre à leur univers. On sait que la langue peut suffire à regrouper des individus en communauté, qu'elle peut être le fondement d'une phratrie littéraire. N'est-il pas possible de reconnaître les mêmes propriétés au langage ? En tout cas, si on pense avec Edouard Glissant que le langage s'entend comme notre rapport à la langue[907], on peut sans doute s'autoriser à penser que la similitude de la relation des écrivains (voire des peuples) africains et latino-américains vis-à-vis de la langue héritée de la colonisation implique la manifestation d'un langage semblable voire commun aux deux univers. D'où l'intérêt d'examiner la manifestation du langage mis en œuvre par les écrivains de la phratrie.

[905]Tierno Monénembo, « Entretien d'Eloise Brezault avec Tierno Monénembo », *Op. cit*.
[906]Sony Labou Tansi cité par Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, *Op. cit*., p. 320.
[907]Voir Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, [1995] 1996, p. 42.

II/ Au-delà de la langue, le langage

> Nous autres Caribéens nous écrivons en quatre ou cinq langues différentes mais nous avons le même langage[908].

Quand le débat sur l'indépendance de la littérature latino-américaine prend de l'ampleur dans les années 1920[909], les intellectuels latino-américains se mobilisent pour faire remarquer la particularité de leur culture et sa distance avec le monde madrilène proposé comme centre culturel des mondes hispaniques. Questionnant la légitimité de ce centre culturel, de nombreux écrivains, à l'image d'Alejo Carpentier, mettront en avant l'idée de l'existence d'un langage littéraire latino-américain distinct de la langue espagnole posée pour liant de la péninsule et le Nouveau Monde. Ce langage est-il l'exclusivité de l'univers latino-américain ? On peut très certainement en douter, surtout si on convient avec Octavio Paz que « au-delà des frontières et de l'Océan, il s'échange des styles, des tendances, des personnalités »[910]. Nous pensons même que le style en partage, le dialogue entre les tendances et la connexion des personnalités peuvent permettre l'instauration d'une phratrie littéraire dont les membres, parlant des langues différentes, ne seraient liés « ni par le sang ni par la géographie mais plutôt par les goûts, les préférences, les obsessions »[911]. Suivant cette idée, nous essayons de rapprocher le langage littéraire latino-américain de celui des écrivains africains, de relever des goûts ou des obsessions capables de favoriser la phratrie transatlantique tel que nous le soutenons. Nous nous pencherons particulièrement sur la répétition qui pourrait être un marqueur du langage commun à la phratrie latino-africaine.

1. De l'itération comme phénomène obsessionnel de la phratrie

En abordant la poésie nègre et son exploitation du folklore afro-latino, nous avons vu que les adeptes de ce mouvement négriste se donnaient à une exploitation jouissive de la

[908]Propos d'Alejo Carpentier rapportés par Edouard Glissant in Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, [1995] 1996, p. 43.

[909]Nous faisons notamment référence au débat sur « le méridien intellectuel de l'Amérique latine » initié par la publication d'un numéro polémique de la revue espagnole *La Gaceta literaria* qui invitait le monde hispanophone à faire de Madrid le méridien intellectuel et culturel des espaces hispaniques. Voir, entre autres, Manuel Matos Moquete, *Las teorías literarias en América Hispánica*, Santo Domingo, Instituto tecnológico de Santo Domingo, 2004 ; José Carlos González Boixo: « "El meridiano intelectual de Hispanoamérica": polémica suscitada en 1927 por La Gaceta Literaria », *Cuadernos hispanoamericanos,* N°459 Septiembre 1988, pp. 166-171; Celina Manzoni, « La polémica del meridiano intelectual », *Estudios, Revista de Investigaciones Literarias*, Año 4, N°7 junio 1996, pp. 121-132.

[910]« por encima de las fronteras y del océano se comunican los estilos, las tendencias y las personalidades ». Octavio Paz, « Alrededores de la literatura hispanoamericana », Conferencia pronunciada el 4 de diciembre de 1976 en la Universidad de Yale, *La Letra del escriba*, revue en ligne : http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n99/articulo-8.html, publié en septembre 2011, consulté le 01/12/2015.

[911]« ni por la sangre ni por la geografía sino por los gustos, las preferencias, las obsesiones ». *Idem*.

langue, jouant sur les sonorités ou la musicalité des mots pour recréer une ambiance propre au milieu populaire et à l'environnement folklorique dominés par l'oralité africaine. Une des stratégies de mise en forme de cette langue explosive est l'adoption d'un langage dont le rythme et la mélodie sont capables de référencer la scène d'énonciation. Nous avons également vu que les poètes négristes se servaient souvent de la répétition pour produire des effets acoustiques ou rythmiques. Souvenons-nous par exemple des poèmes « Calabó y bambú » de Luis Palés Matos et « Sensemayá » de Nicolás Guillén dont le rythme et la mélodie sont efficacement obtenues au moyen d'un langage itératif. Le travail linguistique de certains romanciers révèle des perspectives similaires. Miguel Ángel Asturias et son roman *Monsieur le Président* nous offre l'illustration la plus résonnante.

Dès le premier paragraphe de *Monsieur le Président*, le lecteur constate tout de suite l'ambiance singulière qui anime l'œuvre. L'expression d'une parole vibrante et bourdonnante et redondante se note immédiatement à travers un jeu phonique dont l'allitération est difficile à reproduire en français :

> … ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de Piedralumbre ! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas en la oración, maldoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de podredumbre, sobre la piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre…, alumbre…, alumbre…, alumbra…, alumbra…, lumbre de alumbre…, alumbra, alumbre…![912]

Nous sommes ici en présence d'un florilège d'itérations. Les figures de répétition se multiplient. L'anaphore[913] se mêle à la paronomase[914] et au chiasme[915] pour favoriser la production d'une atmosphère musicale. Si pour l'exemple ci-dessus le jeu phonique est relativement doté de signification sémantique, on verra que parfois il vaut essentiellement pour l'atmosphère qu'il permet de reproduire ainsi que le révèle l'extrait suivant :

> La noche entera estuvo quejándose quedito y recio, quedito y recio como perro herido...
> …Erre, erre, ere… Erre, erre, ere...

[912]Miguel Angel Asturias, *El Senor Presidente*, *Op. cit*., p. 9.
[913]Observable par la répétition de « ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de […]umbre! » un jeu phonique rappelant le poème « Sensemayá » de Nicolás Guillén qui s'ouvre par une construction similaire : « ¡Mayombe-bombe-mayombé! ». D'ailleurs, si on dispose le paragraphe de Miguel Angel Asturias en strophes, on obtient un poème de structure plus ou moins semblable à celle du poème de Nicolás Guillén.
[914]La paronymie des termes « alumbra », « alumbre », « lumbre », « piedralumbre », « podredumbre » est mise à profit par l'écrivain guatémaltèque.
[915]Identifiable dans le segment « maldoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz ».

> Erre-e-erre-e-erre-e-erre..., e-erre..., e-erre...
> Entre las plantas silvestres que convertían las basuras de la ciudad en lindísimas flores, junto a un ojo de agua dulce, el cerebro del idiota agigantaba tempestades en el pequeño universo de su cabeza.
> …E-e-errr… E-e-eerrr… E-e-eerrr…
> Las uñas aceradas de la fiebre le aserraban la frente. Disociación de ideas. Elasticidad del mundo en los espejos. Desproporción fantástica. Huracán delirante. Fuga vertiginosa, horizontal, vertical, oblicua, recién nacida y muerta en espiral… Curvadecurvaencurvadecurvacurvadecurvaencurvala mujer de Lot. […].
> …Erre, erre, erre…
> !I-N-R-Idiota ! !I-N-R-Idiota !
> ...Erre, erre, erre...[916]

Comme dans les poèmes de Luis Palés Matos, tout est mis en œuvre pour que le roman ne se présente plus simplement comme un texte écrit mais plutôt comme « un texte parlé, conté ». L'interminable « erre, erre, erre… », qui revient presque après chaque phrase, est la transcription de l'atroce souffrance d'un personnage confronté à une intraitable fièvre. Il fait sens avec le « délirant ouragan » qui sévit dans la tête du personnage. Ce qui le conduit vraisemblablement au confus – « Curvadecurvaencurvadecurvacurvadecurvaencurvala mujer de Lot » – dont le sens n'est soupçonnable que si on réalise un découpage par segments isotopiques : Curva/de/curva/en/curva/de/curva/curva/de/curva/en/curva/la mujer de Lot[917]. La construction de « Curvadecurvaencurvadecurvacurvadecurvaencurvala mujer de Lot », à l'image de la structure de l'extrait, révèle un penchant prononcé pour la reprise ou "le retour" sur des mêmes termes dans l'expression. Nous remarquerons que, même si elle ne se présente pas toujours sous une forme aussi exaltante que dans les exemples précédents, le phénomène de l'itération est omniprésent dans les œuvres des écrivains de la phratrie latino-africaine.

La forme la plus simple de répétition qu'adoptent généralement nos romanciers de la phratrie se donne sous le mode linéaire de la conduplication en tant que « répétition en contact immédiat »[918]. Un membre est repris à la suite dans une sorte d'écho à lui-même comme on en trouve par exemple dans *Filles de Mexico*[919] ou *Bahia de tous les saints*[920]. La répétition se

[916]Miguel Angel Asturias, *El Senor Presidente*, *Op. cit*., p. 22.
[917]Courbe/de/courbe/en/courbe/de/courbe/courbe/de/courbe/en/courbe/la femme de Lot. Ce qui participe d'un jeu sonore et esthétique mais reste dépourvu de sens en soi.
[918]La conduplication renvoie à la répétition en contact immédiat ou interrompu telle qu'elle est par exemple définie chez Thiébault : « le même mot est répété plusieurs fois de suite ». Thiébault cité par Madeleine Frédéric, *La Répétition : étude linguistique et rhétorique*, p. 47.
[919]« Taxi, taxi ! » (p. 51) ; « Mi raza! Mi raza! » (p. 114) ; « Negrito ven ! Negrito ven ! » (p. 23) ; « Tu as perdu, tu as perdu » (p. 77), « Papa va nous tuer, tuer, tuer… » (p. 139).
[920]« Quede? Quede? »/« Où ? Où ? » (p. 23) ; « Der-ru-ba e-le... Der-ru-ba e-le... »/ « Ter-ras-se le… Ter-ras-se le… » (p. 22) ; « Pai Jubiabá … Pai Jubiabá … »/« Père Jubiabá… Père Jubiabá … » (p. 55) ; « Você é um

présente également sous forme d'anaphore, un terme revenant en début de chaque phrase ou d'une proposition ainsi qu'on peut le relever par exemple dans *L'Automne du patriarche* avec la répétition anaphorique de « nous avons vu » :

> […] nous avons vu le poste désordonné de la garde fugitive, les armes abandonnées dans les placards, la longue table de bois brut avec, dans les assiettes, des restes du déjeuner dominical interrompu par la panique, nous avons vu dans la pénombre le hangar où se trouvaient les services civils, les champignons de couleurs et les lys blafards parmi les requêtes dont le cours normal avait été plus lent que les vies les plus arides, et qui attendait là, nous avons vu au centre du patio la cuve baptismale où plus de cinq générations avaient été christianisées à coups de sacrements martiaux, nous vîmes au fond l'ancienne écurie des vice-rois transformée en garage, et nous avons vu parmi les camélias et les papillons…[921].

…l'anaphore se poursuit ainsi jusqu'à la page suivante.

Ce genre de répétition marque généralement une interpellation (Taxi ! Taxi ! ; Père Jubiaba… Père Jubiaba…) ou une insistance sur le fait évoqué (Tu as perdu, tu as perdu ; Tu es un voleur… Un voleur…). Ce qui vaut également pour des cas de répétition en contact interrompu pour l'exemple le suivant : « Melinda seule sait pourquoi Melinda a fait ça, mais d'abord est-ce que Melinda a jamais existé […] ? »[922]. Bien des fois, ce qui nous intéresse spécialement, l'itération apparaît comme une proposition de « contre-rhétorique » de la rhétorique occidentale telle qu'en parle Edouard Glissant.

S'exprimant à partir du contexte des Antilles francophones où cohabitent le français et le créole, Edouard Glissant établit une différence de poétiques entre la langue coloniale et la langue des colonisés. Il explique que chaque langue possède ses propres poétiques, ses rhétoriques. Ainsi, dans un contexte où « la rhétorique de la langue française [leur] a été imposée [et où ils ont] appris la langue française de manière parfaite, excessive et figée »[923], le concepteur du chaos-monde invite les écrivains à la subversion de cette dernière en opérant une synthèse des poétiques, en exploitant des « rhétoriques et contre-rhétoriques ». Pour traduire sa conception d'une poétique, il se rapporte au conteur créole qui, de son point de

ladrao… Um ladrao… »/« Tu es un voleur... Un voleur » (p. 129) ;

[921]« […] vimos el retén en desorden de la guardia fugitiva, las armas abandonadas en los armarios, el largo mesón de tablones bastos con los platos de sobras del almuerzo dominical interrumpido por el pánico, vimos el galpón en penumbra donde estuvieron las oficinas civiles, los hongos de colores y lirios pálidos entre los memoriales sin resolver cuyo curso ordinario había sido más lento que las vidas más áridas, vimos en el centro del patio la alberca bautismal donde fueron cristianizadas con sacramentos marciales más de cinco generaciones, vimos en el fondo la antigua caballeriza de los virreyes transformada en cochera, y vimos entre las camelias y mariposas… ». Gabriel García Márquez, *El Otoño del patriarca*, *Op. cit*., pp. 7-8.

[922]Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op.cit*., p. 20.

[923]Edouard Glissant (entretien avec Lise Gauvin), *L'imaginaire des langues*, Paris, Gallimard, 2010, p. 24

vue, « se sert de procédés qui ne sont pas dans le génie de la langue française, qui vont même à l'opposé : les procédés de répétition, de redoublement, de ressassement, de mise en haleine »[924]. La contre-rhétorique ainsi proposée par Edouard Glissant s'apparente à la notion d'« écriture anti-lettré » chez Luis Harss qui, tel que le relève Jorge Marcone, traite d'un renouvellement du roman latino-américain dans les années 1960-1970 caractérisé

> par une incorporation du parler quotidien, qui capterait le rythme et la manière d'être, refléterait mieux le milieu social dont il est issu et constituerait la création d'un nouveau langage pas uniquement littéraire mais le vrai langage latino-américain[925].

En fait, la question des poétiques soulevée par Edouard Glissant renvoie à la problématique du rapport entre oralité et écriture généralement abordé sous l'angle de l'opposition. Edouard Glissant s'inscrit dans la mise en relief de cette opposition en distinguant l'écriture, qui serait caractérisée par « l'immobilité du corps », de l'oralité dont le propre serait le « mouvement du corps ». Il note précisément ce qui suit :

> L'écriture, la dictée du dieu, est liée à la transcendance, elle est liée à l'immobilité du corps et elle est liée à une sorte de tradition de consécution que nous appellerions pensée linéaire. L'oralité, le mouvement du corps sont donnés dans la répétition, la redondance, l'emprise du rythme, le renouveau des assonances […] [926].

L'écriture et l'oralité traduiraient donc, l'une et l'autre, un langage distinct correspondant à une pensée qui leur est spécifique. A ce sujet, Jorge Marcone rappelle que de nombreux critiques soutiennent la thèse d'une « mentalité orale » opérant comme une conscience culturelle. La « mentalité » ou « conscience orale », convoquée par certains écrivains, favorise le primat de l'émotionnel sur le conceptuel, de la structuration sur la formulation. Prenons l'exemple suivant extrait de *Filles de Mexico* : « Dino, Dino, mon cher Dino, enfin Dino, enfin, enfin, cher Dino »[927]. La répétition, ici, traduit la vive émotion de Djibo qui manifeste son soulagement à l'idée de revoir « enfin » son ami Dino dont il est sans nouvelles depuis un large moment. Elle pourrait bien correspondre à la « mentalité orale » telle que nous venons de la présenter. Seulement, nous devons tenir compte du caractère hautement problématique de cette idée de « mentalité orale » qui fonde justement le travail de

[924] *Idem*., p. 26.
[925] « por una incorporación del habla cotidiana, que captaría un ritmo y manera de ser, reflejaría mejor el medio social de donde proviene y constituirá la creación de un nuevo lenguaje no sólo literario sino el verdadero lenguaje latinoamericano ». Jorge Marcone, *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Lima, PUCP, 1997, p. 41.
[926] Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *Op. cit*., p. 38.
[927] Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op. cit*., p. 86

Jorge Marcone. Sans donc forcément souscrire à cette conception d'organisation cognitive de l'oralité, nous pouvons tout de même reconnaître un calque de la rhétorique orale correspondant à « l'illusion d'oralité » selon les termes de Jorge Marcone[928]. Ce calque de la rhétorique orale se présente comme une « contre-rhétorique » dont l'itération est l'un des éléments illustratifs. C'est en ces termes que nous appréhendons les cas de répétition que nous examinons ci-dessous.

Intéressons-nous à trois principaux types de répétition qui caractérisent un langage spécial dans les romans de la phratrie. Il s'agit de modes d'itération qui se basent tous sur le retour d'un motif, en général un syntagme ou un groupe phrastique. Le premier intervient dans une courte séquence structurée comme une sorte de jeu musical entre un performeur et son auditoire tel qu'on le rencontre par exemple dans *Les Coqs cubains chantent à minuit* :

> – Tu sais quoi ? Il se rend au cimetière de Colón tous les jours que fait le bon Dieu, sans se douter que je le file.
> – Attention, Ignacio, Attention !
> – Et tu sais quoi ? Il n'est pas le seul à s'intéresser à cette tombe mais il ne le sait pas.
> – Attention, Ignacio, Attention !
> – Et tu sais quoi ? Il est venu à Cuba rien que pour retrouver une chanson.
> – Attention, Ignacio, Attention ![929]

L'Etat honteux nous fournit un autre exemple dans le même genre :

> – Cette chair qu'ils ont rendue aveugle.
> – Oui monsieur le Président.
> – Ce corps fait avec de la viande de première classe.
> – Oui monsieur le Président.
> – Il faut dire que le monde est méchant.
> – Oui monsieur le Président.
> […]
> – Je l'épouse, vous avez entendu ?
> – Oui monsieur le Président[930].

Nous avons ici une répétition régulière répondant à la structure musicale « couplet/refrain » de la ritournelle prisée par les poètes négristes, celle-là qui donne à des poèmes de Nicolás Guillén la forme du « son ». Elle peut couvrir un tout petit espace textuel

[928]Si on aborde le sujet du point de vue d'Erik Camay-Freixas, on peut dire que la mentalité orale dont parle Jorge Marcone, celle-là qui permet la contre-rhétorique évoquée par Edouard Glissant, passe par la mise en œuvre de la mentalité primitive et de son attachement naturel et symbolique à l'oralité.
[929]Tierno Monénembo, *Les Coqs cubains chantent à minuit*, *Op. cit*., 80.
[930]Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, *Op. cit*., p. 32.

tel qu'il est visible à partir de l'exemple tiré de *Les Coqs cubains chantent à minuit* (le jeu itératif tient sur quelques lignes) tout comme elle peut se répandre sur plusieurs pages à l'image du retour de « où est-elle ? »[931], dans *La Vie est demie*, qui s'étend sur plus de dix pages – bien que ce soit de façon moins régulière que dans les exemples de *L'Etat honteux* et *Les Coqs cubains chantent à minuit*. Correspondant plus ou moins à la même structure, la répétition peut obéir à un rythme irrégulier mais ne portant que sur quelques pages. C'est le cas, dans *Filles de Mexico*, avec les derniers propos que Dino prononce à l'endroit de son ami Djibo qui vont résonner sur plus d'une page :

> Je ne te flatte pas, c'est la vérité, tu as été très brillant. Très brillant, je te le dis sans te flatter. Tout le monde est d'accord là-dessus au Colegio […]. Tu as été très brillant. Très brillant, je te le dis sans te flatter[932].

Ces phrases qui proposent déjà une répétition en soi, trouvent un écho une page plus loin – « Tu as été brillant au Colegio. Très brillant, Djibo, très très brillant »[933] – puis quelques pages plus tard où l'énoncé est reproduit exactement dans les mêmes termes : « Tu as été brillant au Colegio. Très brillant, Djibo, très très brillant »[934].

Enfin, se présentant de façon irrégulière, l'itération peut recouvrir la majeure partie du texte voire l'ensemble du texte, les termes itératifs résonnant ainsi comme une formule rythmant la narration. On peut penser à la formule marquézienne « bien des années plus tard » dont la récurrence le long du roman *Cent ans de solitude* n'échappe à personne tout comme il est le cas de « la puissance étrangère qui fournissait les Guides » dans *La Vie et demie*. Les procédés de répétition sont divers et interviennent à différents niveaux. Cela peut aller de la répétition de mots ou de phrases à la répétition de situations, la répétition des personnages ou la répétition des pensées dans une œuvre et même d'une œuvre à l'autre chez un auteur[935] comme nous le verrons plus loin. Après avoir souligné quelques éléments en mesure de nous présenter l'itération comme phénomène obsessionnel de la phratrie et comme objet structurel

[931]« – Où est-elle ? Rugissait le Guide Providentiel en piquant sa fourchette dans la gorge du docteur. […] Où est-elle ? Un faible vrombissement arrivait dans les oreilles mortes du docteur. […] Où est-elle ? La fourchette avait crevé la peau à un nouvel endroit […] ». Le jeu se poursuit ainsi de la page 33 à la page 46. Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit*., pp. 33-46.
[932]Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op. cit*., p. 30.
[933]*Ibidem*., p. 31.
[934]Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op. cit*., p. 89.
[935]Ainsi que nous le notions déjà au chapitre II de notre deuxième partie, Edward Watters Hood le fait pour l'œuvre de Gabriel García Márquez et Jean-Jacques Séwanou Dabla le reconnaît comme un élément de transtextualité entre les textes de Sony Labou Tansi et son modèle latino-américain. Cela est également applicable, selon des aspects, à l'œuvre de Tierno Monénembo, d'Alejo Carpentier ou de Sami Tchak comme nous pourrons le voir plus tard.

d'un langage commun, on peut se demander ce que peut nous apprendre le phénomène itératif sur ce langage adopté par la phratrie transatlantique.

Appartenant à des aires linguistiques et géographiques différentes, les écrivains de la phratrie adoptent tout de même un même langage qui peut se percevoir comme la mise en valeur d'une contre rhétorique de la rhétorique de leurs langues coloniales respectives. A l'image du dialecte idiosyncratique, le langage calquant la rhétorique de l'oralité prend des allures de stratégies de décentrement, l'oralité ayant souvent été posée comme relevant de la culture traditionnelle tandis que l'écriture alphabétique représente la culture coloniale. Ce langage nourri de procédés oralisant telle l'itération que nous avons précisément abordée, est considéré comme le média adéquat pour l'expression de la réalité dans les univers évoqués. Selon cette idée, *Filles de Mexico* nous laisse entendre que la répétition est incontournable dans la narration de la vie des petites gens :

> Une vie sans horizon, c'est une variation autour du même truc aussi bleu qu'une marine. On ne peut que la raconter dans tous les sens parce qu'elle n'a aucun sens. On ne peut que la répéter, parce qu'elle se répète. On ne peut que la tordre, parce qu'elle-même est tordue. On ne peut que la lâcher à un bruit répétitif, un peu comme une goutte d'eau qui tombe à un rythme régulier au fond d'un seau vide et produit l'unique mélodie ou vacarme dans un empire de silence[936].

Le langage fait donc corps avec la réalité qu'il traduit. Pour une vie qui se répète, le langage se « lâche en un bruit répétitif » conforme au rythme de la vie en question. Le choix du langage correspondrait-il ainsi à une vision du monde ? Cela est plausible quand on se réfère au jeu itératif et le rapport au temps dans l'œuvre de Gabriel García Márquez. Le roman *Cent ans de solitude* nous permet effectivement de voir un lien entre le langage et la vision du monde exprimée par le texte. A chaque fois que Ursula se retrouve dans une situation où des attitudes, des évènements ou des phrases font écho à quelque chose de déjà vécue, elle laisse échapper la réflexion selon laquelle le temps semble tourner en rond. Prenons pour exemple l'échange entre Aureliano Buendia et Ursula quand il se montre surpris par l'extraordinaire coup de vieux pris par Macondo en seulement un an :

> – Que veux-tu ? – soupira Ursula – le temps passe.
> – En effet – admit Aureliano –, mais pas tant que ça[937].

[936]Sami Tchak, *Place des fêtes*, *Op. cit*., p. 9.
[937]« – ¿Qué esperabas? – suspiró Úrsula –, El tiempo pasa. – Así es – admitió Aureliano –, pero no tanto ». Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, *Op. cit*., p. 149.

Bien des années plus tard, José Arcadio Second est en train de relire les parchemins de Melquiades lorsqu'arrive Ursula :

> En reconnaissant la voix de son arrière-grand-mère, il tourna la tête vers la porte, essaya de sourire et sans s'en rendre compte, il répéta une phrase ancienne de Ursula.
> – Que voulez-vous – murmura-t-il – le temps passe.
> – En effet – dit Ursula –, mais pas tant que ça.
> En le disant, elle eut conscience d'être en train de donner la même réplique qu'elle avait reçue du Colonel Aureliano Buendia dans sa cellule de condamné et, une fois de plus, elle fût ébranlée par la preuve que le temps ne passait pas, comme elle venait de l'admettre, qu'il tournait plutôt en rond[938].

Le langage itératif y apparaît comme le reflet d'un temps et de situations qui se répètent, qui évoluent dans un système sphérique. Si, tel que l'affirme Edouard Glissant, « sous le poème le plus clair en apparence bat en sourdine une vision du monde »[939], c'est donc peut-être parce que le langage adopté par un auteur traduit souvent une vision du monde. Nous pouvons parler ici, selon l'idée d'Erik Camayd-Freixas, d'un usage linguistique résultant de l'adoption de la mentalité primitive[940].

Un élément qu'il convient de relever à propos de ce langage commun à la phratrie et exerçant une contre-rhétorique de la rhétorique coloniale, c'est le caractère polyphonique qu'il renferme. Oscillant entre écriture et oralité, il procède à une anthropophagie culturelle qui confère au texte l'aspect d'un énoncé où se fondent les différentes ressources culturelles de la double tradition de l'écriture et de l'oralité ainsi que les multiples voix qu'elles portent en elles. La répétition comme une marque orale participant à insérer le texte dans un espace interstitiel entre écriture et oralité, l'écriture étant généralement perçue comme héritage occidental tandis que l'oralité est appréhendée comme patrimoine traditionnel. La transculturation linguistique qui s'opère ainsi s'exprime au-delà de la langue. Elle s'inscrit

[938]« Al reconocer la voz de la bisabuela, movió la cabeza hacia la puerta, trató de sonreír, y sin saberlo repitió una antigua frase de Úrsula. – Qué quería – murmuró – el tiempo pasa./– Así es – dijo Úrsula –, pero no tanto. Al decirlo, tuvo conciencia de estar dando la misma réplica que recibió del Coronel Aureliano Buendía en su celda de sentenciado, y una vez más se estremeció con la comprobación que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo ». Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, *Op. cit*., p. 375.
[939]Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *Op. cit*., p. 34. L'idée n'est pas différente chez Jean-Michel Dévésa écrivant, au sujet de Sony Labou Tansi que « la vigueur de son écriture poétique, riche en métaphores surprenantes et en raccourcis audacieux, s'explique non seulement par des emprunts à la tradition orale, mais par une perception analogique et dynamique du monde inséparable de la cosmogonie Kongo ». Jean-Michel Dévésa, *Sony Labou Tansi. Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, *Op. cit*., p. 25.
[940]Nous rappellerons qu'Erik Camayd-Freixas explique que l'adoption du point de vue primitiviste commande un ensemble de procédés dont un usage particulier du langage jouant sur des éléments comme la répétition, l'accumulation, l'exagération, etc.

jusque dans le langage qui est manifesté par les différents procédés linguistiques mobilisés dans l'optique de l'oraliture.

2. Anthropophagie générique et plurivocité du langage : du calque à la greffe

Le Modernisme, comme il s'exprime chez Rubén Dario, favorise « l'individualité, la liberté et l'anarchisme dans l'art »[941]. L'accent est mis sur la langue qui se doit d'être néologique et originale, porteuse d'un langage représentatif de la réalité culturelle de sa scène d'énonciation. La mise en œuvre de ce langage référentiel se réalise via une hybridation linguistique telle que nous venons de le voir mais, de façon plus générale, par l'hybridation des œuvres. Ainsi notera-t-on un fréquent effacement des frontières entre les genres littéraires dans le roman latino-américain à partir du Modernisme, un exercice d'anthropophagie s'appliquant aussi bien aux genres littéraires canoniques qu'aux différents genres participant de l'oralité : contes, chants, mythes, etc. Dans son examen des nouvelles écritures africaines, Séwanou Dabla constate que, à l'instar de leurs frères latino-américains un siècle plus tôt, « se laissant guider par leur tempérament, certains auteurs africains ont essayé de s'exprimer en dehors des genres classés. Ils l'ont souvent fait en mêlant divers genres dans le même ouvrage »[942]. Par l'hétérogénéité de leurs œuvres, les écrivains déjouent les référents littéraires traditionnels et proposent une écriture relevant d'une esthétique transculturelle. Il faut dire que l'esthétique transculturelle ainsi mise en avant par les écrivains latino-américains et les écrivains africains dans leur expression d'un imaginaire et un esprit décolonisés, donc authentiques, s'obtient via l'exploitation d'un matériel culturel épars intégré au roman soit sous la forme du calque soit sous la forme d'une greffe. Le calque correspond à l'imitation d'un autre genre pour en reproduire le langage, la structure ou le fonctionnement tandis que la greffe consiste en l'intégration dans l'œuvre d'un élément textuel emprunté à un autre genre.

A/ Le calque

Le calque est incontestablement la forme la plus aboutie d'anthropophagie générique dans le roman. Le genre dévoré est parfaitement digéré pour n'être plus reconnaissable qu'à partir de traits subtils qu'il confère au roman. Revenons par exemple sur deux types d'itération abordés au sous-point précédent, le premier portant sur le retour régulier d'un énoncé et le second sur une apparition fréquente d'un itérème le long du texte. Nous avons

[941]Lopez (C.), « Le Modernismo de Manuel Gutiérrez Nájera : la transgression générique, entre journalisme et littérature », in Aubagne (L.) et aliii. (sous la direction) *Les Littératures d'Amérique latine au XX^e siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 41.

[942]Pageard (R.) cité par Sewanou Dabla (J. -J.), *Nouvelles écritures africaines, Romanciers de la Seconde Génération*, *Op.cit*., p. 27.

parlé d'un jeu musical obéissant à la structure couplet/refrain qui fait prendre au texte les allures d'une chanson tel qu'il apparaît dans l'extrait que nous avons choisi de *Les Coqs cubains chantent à minuit* :

> – Tu sais quoi ? Il se rend au cimetière de Colón tous les jours que fait le bon Dieu, sans se douter que je le file.
> – Attention, Ignacio, Attention !
> – Et tu sais quoi ? Il n'est pas le seul à s'intéresser à cette tombe mais il ne le sait pas.
> – Attention, Ignacio, Attention !
> – Et tu sais quoi ? Il est venu à Cuba rien que pour retrouver une chanson.
> – Attention, Ignacio, Attention !

Par la disposition de ses répliques, le dialogue prend l'apparence d'un chant proposant les deux structures mélodiques couplet/refrain, semblable au chant mettant en scène l'initiation de Menegildo dans *Écue-Yamba-Ó* :

> Cambiando las formulas, los tres cantaron, alternando las réplicas a capricho :
>
> – El santo en Guinea.
> – ¡Sará-yé-yé!
> – Usebio en la finca.
> – ¡Sará-yé-yé!
> – El santo en Guinea.
> – ¡Sará-yé-yé!
> – En la finca e Luí.
> – ¡Sará-yé-yé!
> – El santo en la finca.
> – ¡Sará-yé-yé!
> – Quién amarra, ¿quién amarra ?
> – ¡Sará-yé-yé!
> – En la finca e Luí.
> – ¡Sará-yé-yé!
> – Menegildo, Menegildo.
> – ¡Sará-yé-yé!
> – En la finca e Luí.
> – ¡Sará-yé-yé! ¡Sará-yé-yé! ¡Sará-yé-yé[943]!

[943]« Changeant la formulation, les trois ont chanté en alternant les répliques à leur gré : – Le saint en Guinée./ – ¡Sará-yé-yé!/ – Usebio au domaine./ – ¡Sará-yé-yé!/ – Le saint en Guinée./ – ¡Sará-yé-yé!/ – Au domaine e Luí./ – ¡Sará-yé-yé!/ – Le saint au domaine./ – ¡Sará-yé-yé!/ – Qui attache, qui attache?/ – ¡Sará-yé-yé!/ – Au domaine e Luí./ – ¡Sará-yé-yé!/ – Menegildo, Menegildo./ – ¡Sará-yé-yé!/ – Au domaine e Luí./– ¡Sará-yé-yé! ¡Sará-yé-yé! ¡Sará-yé-yé ». Alejo Carpentier, *Écue-Yamba-Ó*, *Op., cit*., p. 236.

Nous voyons à cette similitude dans la disposition des répliques que l'extrait du texte de Tierno Monénembo mime un jeu musical, calque la structure d'une chanson populaire sinon un chant rituel avec une formule introductive (tu sais quoi ?), un énoncé dont les paroles varient et un autre revenant en refrain. A l'image du « contrapunteo » des « payadas », ces joutes oratoires alliant chant et poésie dont nous avons parlé dans la première partie de notre travail, le calque du chant peut intégrer deux voix – c'est le cas dans les exemples ci-dessus – ou une seule voix comme on peut le voir dans *Filles de Mexico* qui nous propose l'extrait suivant :

> Tu ignorais cela ? Yé ! Yé ! Yé ! J'ai toujours puisé mon inspiration dans l'authentique chair de La Race, dans la chaleur du sang de mon sang, au fond de mon sang projeté devant moi en jouvencelle muse ! Tu ne captes pas l'odeur de Winnie à travers mes poèmes, hein, yé ! Yé ! Yé ! Idiote Indienne abusée par les apparences : Winnie déteste son père. Ahha ! Déteste son père, tu crois ça ? Yé ! Yé ! Yé ! […][944]

Ici, couplets et refrain ne constituent pas des répliques mais se succèdent néanmoins dans le discours. A l'image de « ¡Sará-yé-yé! » dans la chanson d'*Écue-Yamba-Ó*, « Yé ! Yé ! Yé ! » rythme le discours du personnage de Sami Tchak.

Le calque peut tout aussi apparaître dans la récupération ou le détournement d'expressions populaires, des proverbes, des adages. Sony Labou Tansi est bien connu pour cette pratique. On en a des illustrations dans *L'Etat honteux* où l'on peut rencontrer des passages aussi évocateurs que : « on ne peut pas courir après deux hernies à la fois » ou « qu'ils ne vendent pas la peau de nos hernies avant de les avoir tuées »[945], qui sont respectivement des calques évidents des proverbes « on ne peut pas courir deux lièvres à la fois » et « il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué ». Il est également possible de percevoir, à partir de certaines allégories ou comparaisons, le calque du discours traditionnel dont le caractère souvent très imagé se nourrit des expressions proverbiales, des dictons, pour rattacher « la situation à laquelle ils font référence à une classe de situations reconnue »[946]. Le roman de Kangni Alem, *Esclaves*, propose divers exemples de cet ordre. Ainsi de la comparaison allégorique de Guézo recherchant l'union des princes pour garantir une solidité à son règne :

[944]Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op. cit*., pp. 162-163.
[945]Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, *Op. cit*., p. 28.
[946]Sébastien Bodinga Bwa Bodinga et Lolke J. Van Der Veen, *Les proverbes évia et le monde animal (Gabon)*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 3.

> Du temps de nos ancêtres, plaida-t-il auprès de ces derniers, le Danhomé était semblable à une jarre pleine, non fêlée, pouvant contenir de l'eau, sans aucun risque de fuite. Mais voilà que par nos disputes et querelles, la jarre se retrouve fêlée, criblée de trous. A présent, si chacun d'entre nous, de ses doigts, venait boucher les trous de cette jarre, elle pourra à nouveau retenir l'eau, et le royaume sera sauvé[947].

La réponse des princes se fait sur le même ton : « le Danhomé est semblable à un palmier à huile : si toi le grimpeur n'arrives pas au sommet, personne d'autres ne le fera ; seuls les oiseaux récolteront les fruits du palmier »[948]. Cet échange reflète ce que les spécialistes conçoivent comme une réalité du discours africain, notamment dans les sociétés traditionnelles, la récurrence d'expressions proverbiales. « L'africain émaille sa conversation de proverbes. L'homme d'expérience en connaît une multitude adaptée à chacune des circonstances de la vie »[949], soutient Patrick Mérand à ce sujet. Cette réalité qui est certainement plus le propre de sociétés où dominent l'oralité que celui de l'Africain est tout aussi manifeste en Amérique latine où la sagesse ancestrale regorge de dictons traduisant une philosophie de vie. L'œuvre de Gabriel García Márquez ne manque d'ailleurs pas de références calquant ce discours proverbial : « personne n'est de nulle part tant qu'il n'a aucun mort sous terre »[950], retrouve-t-on dans *Cent ans de solitude* tout comme, dans *Chronique d'une mort annoncée*, on rencontre « il faut toujours être du côté du mort »[951].

B/ La greffe

Si dans le cas du calque le genre auquel l'écrivain recourt n'est pas forcément repérable du premier regard car il n'y a pas d'indications précises, la donne est toute autre avec la greffe qui apparaît comme un élément citationnel soigneusement mis en évidence par l'auteur. En général, ce dernier veille même à signaler la nature du fragment emprunté (un poème, une chanson, un proverbe etc.). En ce sens, pour signaler que le passage suivant met en scène un chant, Alejo Carpentier l'introduit par une formule narrative : « Changeant la formulation, les trois ont chanté en alternant les répliques à leur gré »[952]. De même, dans *Les Coqs cubains chantent à minuit*, pour signaler que le passage suivant met en scène un chant, Tierno Monénembo songe à l'introduire par des propos explicites :

[947]Kangni Alem, *Esclaves*, *Op. cit*., pp. 164-165.
[948]*Ibidem*., p. 165.
[949]Patrick Mérand cité par Lolke J. Van Der Veen, *Les proverbes évia et le monde animal (Gabon), Op. cit.,* p. 3.
[950]« uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra ». Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, *Op*. cit., p. 146.
[951]« hay que estar siempre de parte del muerto ». Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, *Op*. *cit*., p. 30.
[952]Confère note 943.

> Elle se racla la gorge et se mit à chanter d'une voix qui impressionnerait même ces messieurs de la télévision :
>
> Yo soy el punto cubano
> Que en La Manigua vivía
> Cuando el mambí
> Se batía
> Con el machete en la mano[953].

S'il y avait quelque risque que la structure formelle du texte fasse penser à un poème, l'indication introductive de l'auteur le dissipe en renseignant le lecteur sur la nature de son emprunt : il s'agit d'une chanson.

Le calque peut donc aller de l'intertextualité allusive au travestissement[954] et la greffe renvoie à l'intertextualité citationnelle. Ces deux procédés du calque et de la greffe permettront aux auteurs d'exploiter différents matériaux culturels pour enrichir leur travail esthétique et marquer le langage mis en œuvre. Ils seront l'instrument principal de la réélaboration esthétique et de la construction discursive susceptibles de distinguer les romans de la phratrie comme un ensemble constitué. Ces deux procédés du calque et de la greffe permettront aux auteurs d'exploiter différents matériaux culturels pour enrichir leur travail esthétique et marquer le langage mis en œuvre.

[953]Tierno Monénembo, *Les Coqs cubains chantent à minuit*, *Op. cit*., p. 83.
[954]Pensons ici aux différents registres de l'intertextualité ou plutôt de la transtextualité tels qu'ils apparaissent chez Gérard Genette.

Chapitre III/ Ecriture d'un imaginaire du Sud

La constitution en phratrie littéraire avec des romanciers latino-américains renferme un bénéfice esthétique indéniable pour les écrivains africains. A l'image des écrivains latino-américains qui ont pu tirer profit de la présence culturelle de l'Afrique en Amérique latine pour apporter de nouvelles couleurs à leur littérature, l'univers latino-américain offre aux écrivains africains de la matière, aussi bien sur un plan thématique que stylistique, pour donner une nouvelle impulsion au roman africain. Ils ont ainsi l'occasion de s'affirmer à partir de nouveaux canons, du point de vue de leur tradition littéraire, mais déjà remarquablement à l'œuvre dans la rayonnante littérature d'Amérique latine. La phratrie leur propose des pistes intéressantes pour l'expression d'un espace qui se veut naturellement baroque, un modèle séduisant par ses propositions de dépassement du réalisme classique qui ne suffit plus pour cerner la réalité telle qu'elle est perçue par les écrivains africains postcoloniaux.

I/ Le baroque tropical[955]

La phratrie latino-africaine de l'imaginaire repose sur la volonté de conforter littérairement un imaginaire du Sud se distinguant du modèle de l'ancienne métropole et ne coïncidant pas avec les canons propres à ce dernier. Sa visée est claire : l'écriture doit faire corps avec l'univers évoqué en traduisant intégralement les réalités de son imaginaire, en représentant les contours authentiques de son monde, en rendant compte de sa cosmovision sans aucune restriction. Cela conduit à la mise en œuvre d'une esthétique baroque tenue pour conforme à un espace naturellement extravaguant – à partir de la perspective européenne – et où la réalité conjoint l'ordinaire et le prodigieux dans une vie carnavalesque n'opérant pas de distinction catégorique entre le profane et le sacré, le cosmique et le tellurique.

1. Le modèle d'Alejo Carpentier

Le projet esthétique d'Alejo Carpentier s'élabore à partir de son activité dans le groupe minoriste[956] avec lequel, dès les premières heures de son travail intellectuel, il engage sa réflexion

[955]Expresion que nous empruntons au titre d'un roman de José Eduardo Agualusa. José Eduardo Agualusa, *Baroque tropical*, Paris, Métailié, 2011.

[956]Créé en 1927, il constitue la première étape de l'avant-garde cubaine. Il se présente comme un mouvement intellectuel attaché à la redécouverte de la culture cubaine et à son expression authentique. Il regroupe un ensemble d'intellectuels dont, entre autres, Juan Marinello, Alejo Carpentier, Guillermo Martínez Márquez, Nicolas Guillén (qui est considéré comme membre du groupe même s'il ne fait pas parti des signataires du manifeste – il intègre le groupe dans les années 1930 – et qu'il ne fréquente le groupe que de façon épisodique du fait qu'il vivait à Camaguey tandis que le reste des minoristes résidait à La Havane). A l'œuvre depuis 1923, il naît officiellement à travers la publication de son manifeste en mai 1927 dans l'édition N° de la revue *Carteles*.

> pour la révision des valeurs fausses et dépassées. Pour l'art vernaculaire et, en général, pour l'art nouveau dans ses différentes manifestations. Pour l'introduction et la vulgarisation, à Cuba, des dernières doctrines, théories et pratiques, artistiques et scientifiques[957].

La révision de la culture cubaine, de ce point de vue, conduira Alejo Carpentier à ce qui se voudrait être une exploration lucide du folklore, estimant au passage que la « meilleure définition du folklore est l'authenticité provenant de la fidélité à la tradition ancienne et à la connaissance véritable de ce qui serait l'art traditionnel »[958]. Pour concevoir « ce qui serait l'art traditionnel », Alejo Carpentier se rapporte à la philosophie du « maestro de maestros Don Fernando Ortiz »[959] qui invitait à une conception transculturelle de la culture latino-américaine et à un ferme enracinement dans la culture locale sans se fermer aux apports extérieurs. De là, la propension d'Alejo Carpentier pour le baroque, pour une fusion de styles et d'esthétiques propres à l'univers et à la sensibilité latino-américaine[960].

Le baroque d'Alejo Carpentier est un système de dévoration, par calque et greffe, de différents matériaux culturels pour en exploiter la valeur ou le langage. Il est particulièrement perceptible à travers l'implacable influence de la musique sur sa production littéraire[961] et aussi par l'anthropophagie du matériel folklorique que constituent les contes, légendes et chants afro-cubains. Les différents usages de « la chanson pour tuer une couleuvre » constitue un élément illustratif de la façon dont le compère de Nicolás Guillén peut se servir du matériel mythico-religieux pour mettre en œuvre un langage multiréférentiel. Nous avons

---

[957]« la revisión de los valores falsos y gastados. Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diferentes manifestaciones. Por la introducción y la vulgarización en Cuba de las ultimas doctrinas, teorías y prácticas, artísticas y científicas ». Rubén Martínez Villena & alii., « Declaración del grupo minorista » in Nelson Osorio Tejeda, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. 248-250, pp. 249-250.

[958]La « mejor definición del folklore es la autenticidad afincada a la fidelidad hacia la tradición remota y el conocimiento cabal y verdadero de lo que sería el arte tradicional ». Alejo Carpentier cité par Sandra Hernández, « Canción, Liturgia, deux poèmes négristes d'Alejo Carpentier » in Fabrice Parisot (Ed.), *Alejo Carpentier à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 35-51, p. 41. La traduction est de l'auteure de l'article.

[959]Alejo Carpentier traduit ainsi son immense admiration pour l'intellectuel cubain dont les travaux anthropologiques vont servir d'orientation aux écrivains latino-américains en quête d'identité culturelle.

[960]Le baroque d'Alejo Carpentier a à voir avec le réel merveilleux qui fonde son esthétique. Il est présent dans l'univers naturel, dans la vie quotidienne en Amérique latine et nécessite un langage et une esthétique baroques pour être capté dans son expression authentique. Voir le prologue de *Le royaume de ce monde* ou l'entretien de l'auteur avec Soler Serrano dans l'émission « A Fondo » de la TVE en 1977 disponible sur YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=g0DIy3o_dV0. Cependant, ce réel merveilleux n'est perceptible que par ceux qui ont la foi. Dans les termes d'Erik Camayd-Freixas, on dira qu'il n'est perceptible que ceux qui sont capables de se défaire de leur incrédulité et d'embrasser la perspective primitiviste qui rend crédible le prodige ambiant de l'univers latino-américain.

[961]Carlos Fuentes fait par exemple remarquer combien la musique est omniprésente dans l'œuvre entière d'Alejo Carpentier. Carlos Fuentes, *La Gran novela latinoamericana*, *Op. cit.* ; Il est possible de se référer également à Pablo Montoya, « Música y revolución en El Siglo de las luces » in Carmen Vásquez et Kevin Perromat, *Hommage à Alejo Carpentier*, *Op. cit.*, pp. 109-121.

antérieurement évoqué cette chanson riche de symbolisme pour les populations afro-cubaines en abordant le poème « Sensemayá » de Nicolás Guillén qui y trouve sa source, nous remarquerons qu'Alejo Carpentier s'en sert pour une exploitation tout aussi symbolique. Elle est présente dans *Écue-Yamba-Ó*[962] comme dans *Concert baroque* et abordée dans son essai *La Musique à Cuba*[963]. Comme dans l'univers populaire auquel elle appartient, « la chanson pour tuer une couleuvre » se présente sous différentes versions d'un roman à l'autre. Ainsi, dans *Écue-Yamba-Ó*, nous avons la version suivante :

Petite maman, Petite maman,
yien, yien, yien.
Me mange la couleuvre,
yien, yien, yien.
Pas vrai, ma belle,
yien, yien, yien.
Sont des jeux d' ma terre
yien, yien, yien…[964].

Dans *Concert baroque*, qui paraît quelques années plus tard, l'auteur nous propose une version légèrement différente et un peu plus longue :

– Mamita, mamita,
ven, ven, ven.
Que me come la culebra,
ven, ven, ven.
– Mira lo sojo
que parece candela,
mira lo diente
que parece filé.
– Mentira, mi negra,
ven, ven, ven.
Son juegos de mi tierra
ven, ven, ven.
[…]

[962]Ce texte dont le titre est une franche référence au monde mystique afro-caribéen – il signifie « Dieu soit loué » en langue yoruba – est un voyage vers les racines africaines de la population cubaine et latino-américaine. Exploitant profondément un matériel folklorique négriste aux saveurs ancestrales, le texte est parsemé de chants traditionnels qui mettent en œuvre aussi bien la philosophie que les rythmes et le langage mythico-symbolique des peuples venus d'Afrique. C'est incontestablement le texte où le romancier cubain se rapproche le plus du primitivisme. Ce qui l'amènera à qualifier ce roman d'erreur de jeunesse.
[963]Alejo Carpentier, *Obras completas Vol. XII. Ese músico que llevo dentro 3, la música en Cuba*, México, Siglo XXI Ediciones, 1987.
[964]« Mamita, mamita,/yén, yén, yén,/Que me come la culebra,/yén, yén, yén./Mentira, mi negra,/yén, yén, yén./Son juegos e me tierra,/yén, yén, yén…». Alejo Carpentier, *Écue-Yamba-Ó*, *Op. cit*., p. 107.

– La culebra se murió,
Ca-la-ba-són,
Son-són.
Ca-la-ba-són,
Son-són[965].

L'on notera très certainement que, sur le plan esthétique, le romancier cubain s'inscrit dans la mouvance négriste en exposant le parler nègre correspondant à la langue populaire de son univers. Une langue elliptique autorisant des phrases telles « que me come la culebra »/« me mange la couleuvre » ou encore « lo sojo »/« lè zyeux » au lieu de « los ojos ». Mais l'essentiel se trouve dans l'exploitation de la chanson pour tuer une couleuvre et son univers symbolique. Dans *Écue-Yamba-Ó*, « la chanson pour tuer une couleuvre » est évoquée en contexte d'esclavage. Elle met en scène la mémoire de la domination, de la résilience – l'on se souviendra que le serpent peut recouvrir la symbolique du pouvoir quand on interprète la danse sous l'angle politique – et le souvenir de l'origine. Cela transparaît dans l'avant dernier vers qui indique que la chanson est un héritage de la terre d'origine et aussi dans les propos qui l'introduise, le narrateur déclare : « les tam-tams grondaient et les chants évoquaient les mystères et les grandeurs de là-bas »[966]). Par contre, dans *Concert baroque*, « la chanson pour tuer une couleuvre » devient un élément de parallélisme, une symbolique opérant la symbiose entre le monde africain de Filomeno et le monde européen de ses camarades, entre le monde de la santería de l'Afro-cubain et le monde catholique d'Antonio Vivaldi. Elle entraîne une ambiance harmonieuse dans laquelle tout le monde s'insère à cœur joie :

> – Kábala-sum-sum-sum – fit chorus Antonio Vivaldi, donnant au refrain, par habitude ecclésiastique, une inattendue inflexion de latin psalmodié. – Kábala-sum-sum-sum – fit chorus Doménico Scarlatti. – Kábala-sum-sum-sum – fit chorus Jorge Frederico Haendel. – Kábala-sum-sum-sum – répétèrent les soixante-dix voix féminines de l'Ospedale, entre les rires et les applaudissements. Et, suivant le nègre qui frappait maintenant le plateau avec un pilon, tous formèrent une file, se tenant par la taille, se remuant les hanches, dans la plus désarticulée des processions qu'on puisse imaginer – procession que guidait maintenant Montezuma, faisant tourner un

[965]« Petite maman, petite maman,/viens, viens, viens./Me mange la couleuvre,/viens, viens, viens./Regarde lè zyeux/qu'on dirait des braises,/regarde lè dents/qu'on dirait des épingles ». Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, pp. 102-104.
[966]« Retumbaban los tambores, y los cantos evocaban misterios y grandezas de allá ». Alejo Carpentier, *Écue-Yamba-Ó*, *Op. cit*., p. 107.

énorme luminaire sur le manche d'un écouvillon au rythme du refrain cent fois répété. Kábala-sum-sum-sum[967].

L'harmonie ainsi traduite par la célébration collective de la danse de la couleuvre est, en fait, le symbole de la conciliation de deux discours mythologiques. Signalons que Filomeno entonne sa « chanson pour tuer la couleuvre » quand il voit un tableau du jardin d'Eden où figurent Adam, Eve et le serpent. Il s'attaque alors au serpent du tableau en chantant « la chanson pour tuer la couleuvre ». Ses mouvements au-dessus du tableau s'apparentent à une curieuse danse qui séduit l'assistance. Amusés par ces curieux mouvements de danse, tout le monde fini par se joindre à Filomeno, les uns après les autres, pour danser et chanter avec lui. D'une certaine façon, cette scène fait se rencontrer le mythe mayombero du serpent à tuer et le mythe chrétien qui condamne également à mort le serpent tentateur : « je mettrai une inimitié entre toi et la femme, entre ta postérité et sa postérité : celle-ci t'écrasera la tête, et tu lui blesseras le talon »[968], peut-on lire dans la *Genèse* à ce sujet. Aussi, la dernière strophe de la chanson, dans *Concert baroque*, présente une image symbolique très particulière. « Ca-la-ba-són » est une transcription syllabique de « calabasón » (énorme calebasse/citrouille) formé de la suffixation de « calabaza » (calebasse ou citrouille) à l'aide du suffixe augmentatif « ón ». A propos de « calabasón », Marc E. Blanchard, nous laisse entendre qu'il s'agit d'« un thème commun aux chansons qui ont un accent de "calebasse", et la calebasse [a] des propriétés érotiques [qui] apparaissent dans toutes les branches de la musique afro-cubaine »[969]. Nous avons vu en abordant le poème de Nicolas Guillén que « la chanson pour tuer une couleuvre » renvoie symboliquement au cycle de la renaissance dans la tradition afro-cubaine. Nous avons également vu avec Robert Farris Thomson, que le cycle de la renaissance était jumelé à l'image du soleil fécondant la terre. Quand on rapproche ces deux points de vue, on peut oser l'interprétation selon laquelle l'utilisation de « calabasón, son-són » dans « la chanson pour tuer une couleuvre » est un moyen, pour le romancier cubain, d'exprimer la cosmologie héritée de la tradition africaine.

[967]« – Kábala-sum-sum-sum – coreó Antonio Vivaldi, dando al estribillo, por habito eclesiastico, una inesperada inflexion de latin salmodiado. Kábala-sum-sum-sum – coreó Doménico Scarlatti. Kábala-sum-sum-sum – coreó Jorge Frederico Haendel. Kábala-sum-sum-sum – repetían las setenta voces femeninas del Ospedale, entre risas y palmadas. Y, siguiendo al negro que ahora golpeaba la bandeja con una mano de mortero, formaron todos una fila, agarrados por la cintura, moviéndose las caderas, en la más descoyuntada farándula, que pudiera imaginarse – farándula que ahora guiaba Montezuma, haciendo girar un enorme farol en el palo de un escobillón a compás del sonsonete cien veces repetido. Kábala-sum-sum-sum ». Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, *Op. cit*., p. 104.
[968]Genèse 3 : 15, *La Sainte Bible* Edition Louis Segond.
[969]« es un tema común en las canciones con un motivo de "calabaza" y la calabaza [tiene] propiedades eróticas [qué] aparecen en todas partes de la música afrocubana ». Marc E. Blanchard, « Concierto barroco de la filosofía » in Jean Lamore (ouvrage établi et présenté par), *Espaces d'Alejo Carpentier*, Bordeaux, PUB, 2008, pp. 95-109, p. 108.

L'intertextualité réalisée par la présence de la chanson pour tuer une couleuvre dans l'essai *La Musique à Cuba* et dans les romans est incontestablement une mise en résonnance du discours scientifique, le discours anthropologique nourri par les travaux de Fernando Ortiz. Dans son analyse de la chanson pour tuer une couleuvre, Alejo Carpentier ne manque d'ailleurs pas de relever la dimension totémique du serpent dans cette cérémonie qui est une évidente « dérivation du culte dahoméen du cobra »[970] dont on note des équivalents dans le Candomblé brésilien ou en Haïti. Ceci dit, on comprendra certainement mieux la symbolique du cobra dans le roman de Tierno Monénembo *Les Coqs cubains chantent à minuit*[971].

Remarquons aussi, revenant sur le phénomène de répétition comme « contre-rhétorique », qu'on est en présence d'une autre caractéristique mentionnée par Edouard Glissant, celle des pratiques de listage « qui essaient d'épuiser le réel non pas dans une formule mais dans une accumulation »[972]. Ici, dans ce passage de *Concert baroque* cité plus haut, la répétition donne un rythme musical au texte et sert à l'égrenage des danseurs qui reprennent le chant en chœurs et se joignent à Filomeno. Il s'agit d'un procédé fréquent dans l'œuvre d'Alejo Carpentier ainsi qu'on le retrouve dans *Le Royaume de ce monde* quand il évoque la louange adressée à Ogún, divinité du candomblé :

> Fai Ogún, Fai Ogún, Fai Ogún, oh !
> Damballah m'ap tiré canon,
> Fai Ogún, Fai Ogún, Fai Ogún, oh !
> Damballah m'ap tiré canon !
>
> Ogún de los hierros, Ogún el guerrero, Ogún de las fraguas, Ogún mariscal, Ogún de las lanzas, Ogún-Chango, Ogún-Kankannikan, Ogún-Batala, Ogún-Panama, Ogún-Bakulé, eran evocados ahora por la sacerdotisa del Rada, en medio de la grita de sombras […][973].

Cela nous fait penser, entre autres, au listage de la série des Jean que Sony Labou Tansi propose dans son roman *La Vie et demie* :

> C'étaient des Jean Coriace, Jean Calcaire, Jean Crocodile, Jean Carbone, Jean Chou, Jean Cobra, Jean Corollaire, Jean Criquet, Jean Carnassier, Jean Convexe, Jean Cave, Jean Coureur, Jean Chlorure, Jean Case, Jean Carton, Jean Cash, Jean

[970]Alejo Carpentier, *Obras completas Vol. XII. Ese músico que llevo dentro 3, la música en Cuba*, *Op. cit*., p. 447.
[971]Une chanson et un cobra servant de bracelet sont les éléments que possèdent El Palenque pour retrouver les traces de sa généalogie embrouillée entre les terres guinéennes et cubaines.
[972]Edouard Glissant (entretien avec Lise Gauvin), *L'imaginaire des langues*, Paris, Gallimard, 2010, p. 24.
[973]Alejo Carpentier, *El Reino de este mundo*, *Op. cit*., p. 68.

> Clarinette, Jean Casse-Pipe, Jean Catafalque, Jean Chronique, Jean Corbeau, Jean Cerf-Volant, Jean Cœur-Dur, Jean Cuivre, Jean Cacahuètes, Jean Cardinal […][974].

Le recours à cette pratique de listage chez Sony Labou Tansi correspondant à la contre-rhétorique dont parle Edouard Glissant est l'expression d'un usage fantaisiste du langage aux yeux d'Eileen Julien[975]. De ce point de vue, il serait très proche de l'usage qu'en fait Alejo Carpentier dans *Concert baroque* où le listage semble se conformer au caractère clownesque de la scène. L'image de Filomeno s'acharnant sur le tableau comme s'il se trouvait en présence d'un serpent véritable peut être perçue comme une caricature de l'ordre du *choteo*[976] ou du *relajado criollo*[977], une façon de moquer l'afro-cubain qui n'est pas forcément très familier avec la peinture, art relativement élitiste en période coloniale. L'on notera aussi que le « ca-la-ba-són, son-són » lancé par Filomeno se transforme en « Kábala-sum-sum » dans la bouche de ses compagnons, témoignant probablement d'une plus grande familiarité avec le terme kabbalah (kabbale) qu'avec le terme exact de la chanson qui a sans doute une résonnance baroque à leurs oreilles ainsi que le laisse entrevoir Marc E. Blanchard. La théâtralisation se fait par l'entrée en scène des différents personnages qui, sans distinction de statut, se joignent à la file « serpentant » dans un relâchement total. En outre, la description qu'en fait l'auteur rapproche bien la scène du théâtre bouffe cubain[978] qu'affectionne particulièrement le natif de La Havane[979] :

---

[974]Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit*., p. 148.

[975]Eileen Julien, « Rape, Repression, and Narrative Form in Le Devoir de violence and La Vie et demie » in Lynn A. Higgins and Brenda R. Silver (Eds), *Rape and Representation*, New York, Columbia University Press, 1991, pp. 160-181.

[976]A propos d'*el choteo*, Gabriele Kaueuer nous laisse entendre qu'il est considéré comme un phénomène psychosocial de l'île. S'aidant de Jorge Mañach et Heyck, il conçoit le *choteo* comme l'art de tout tourner en dérision, de ne rien prendre au sérieux et, ainsi, de pouvoir supporter les circonstances défavorables de la vie sociale qui peuvent parfois se révéler menaçantes. « Leal considera este humor, que puede ser a veces trágico, como una constante de la dramaturgia cubana »/« Leal considère cette humour, qui peut parfois être tragique, comme une constante de la dramaturgie cubaine », confie-t-il pour conclure. Gabriele Kaueur, « Lenguas e identidades en transgresión : el teatro cubano en Estados Unidos », in Gabriele Knaueur & alii. (eds), *Transgresiones cubanas*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 141-158, p. 141.

[977]Il s'agit d'un type d'humour caractérisé par des blagues bouffonnes.

[978]Le théâtre est le genre le plus influent à Cuba à la fin du XIX[e], nous renseigne Janett Reinstädler. Il constitue le passetemps favori des Cubains et toutes les grandes villes sont dotées d'au moins un théâtre. Dès 1845 il y a, à La Havane, l'un des plus importants théâtres d'Amérique latine et celui-ci est accessible à toutes les classes sociales. L'avènement du théâtre bouffe en mai 1968 donne vie à « un nouveau genre spécifiquement cubain, qui se détache du théâtre européen du point de vue esthétique et qui reprend, au niveau du contenu, la question de l'identité sociale et nationale ». Le théâtre bouffe cubain se compose de pièces à un seul acte, « courtes et burlesques », dressant l'inventaire des personnages typiquement caribéens. Ainsi, « sur des musiques et danses afro-cubaines, le Guajiro, la Mulâtre, le Noir et d'autres typifications coloniales contemporaines mettent en scène, pour un large public, les questions d'actualité de la réalité cubaine, problématisent son ébauche d'une identité nationale ». Cf. Janett Reinstädler, « Conceptos transgresivos de nación en la escena popular cubana después de 1978 » in Gabriele Knaueur & alii. (eds), *Transgresiones cubanas*, *Op. cit*., pp. 105-123.

[979]Sandra Hernández nous rapporte l'attachement d'Alejo Carpentier pour le théâtre bouffe qu'il trouve « actuel, populaire et vivant ». Voir Sandra Hernández, « Tradiciones orales y cultura popular en la obra de Alejo Carpentier », in Carmen Vásquez et Kevin Perromat (coordination), *Hommage à Alejo Carpentier*, Paris, Indigo

> Así, en fila danzante y culebreante, uno detrás del otro, dieron varias vueltas a la sala, pasaron a la capilla, dieron tres vueltas al deambulatorio, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorrieron las galerías, hasta que se los unieron las monjas custodias, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas por el mayordomo de la fábrica, el hortelano, el jardinero, el campanero, el barquero, y hasta la boba del desván que dejaba de ser boba cuando de cantar se trataba – en aquella casa consagrada a la música y artes de tañer, donde, dos días antes, se había dado un gran concierto sacro en honor de Rey de Dinamarca… Ca-la-ba-són-són-són – cantaba Filomeno, ritmando cada vez más. Kábala-sum-sum-sum – respondían el veneciano, el sajón y el napolitano. Kábala-sum-sum-sum – repetían los demás, hasta que, rendidos de tanto girar, subir, bajar, entrar, salir […] se dejaron caer, todos, riendo, sobre el alfombra encarnada, en torno a las copas y botellas[980].

On remarque effectivement qu'Alejo Carpentier – qui compte au moins trente-cinq sketches à son actif[981] en plus d'être un amateur de théâtre bouffe – exploite les éléments caractéristiques de la dramaturgie cubaine voire de la cubanité, *el choteo* et *el relajo criollo*, pour conférer une atmosphère burlesque à son texte. La salle d'un antre chrétien, scène « d'un concert sacré » deux jours auparavant, devient le théâtre d'une communion carnavalesque où, sur un rythme de religions africaines, se mêlent les distingués personnages comme Antonio Vivaldi, Jorge Frederico Haendel et Doménico Scarlatti, au jardinier, aux domestiques et même à la sotte du grenier. L'espace de cette scène, les peoples se mélangent aux personnes de basse classe et se font tous bouffons. Par hybridation de genres, par l'anthropophagie du théâtre bouffe, le roman d'Alejo Carpentier se défait de quelque prétention au sérieux pour se situer dans l'iconoclasme, le carnavalesque, le baroque. Emprunter au genre dramatique le

& Côté-femmes éditions, 2012, pp. 61-77. Il est à noter qu'Alejo Carpentier consacre un chapitre aux « bouffes cubaines » dans son essai *La Musique à Cuba*.

[980]« Ainsi, en une file dansante et se déplaçant à la manière d'un serpent, l'un après l'autre, ils ont fait plusieurs fois le tour de la salle, sont passé à la chapelle, ont fait trois fois le tour du déambulatoire, puis ils ont continué dans les corridors et les couloirs, montant les escaliers, descendant les escaliers, ils ont parcouru les galeries, jusqu'au moment où ils ont été rejoints par les sœurs custodes, la sœur tourière, les servantes de la cuisine, les ménagères, tirées de leurs lits, bientôt suivies par le marguillier de la fabrique, le maraîcher, le jardinier, le sonneur de cloches, le batelier, et même l'idiote du grenier qui cessait d'être idiote quand il s'agissait de chanter – dans cette maison consacrée à la musique et aux arts musicaux, où, deux jours avant, on avait donné un grand concert sacré en l'honneur du roi du Danemark… Ca-la-ba-són-són-són, chantait Filomeno, rythmant un peu plus à chaque fois. Kábala-sum-sum-sum, répétaient le Vénitien, le Saxon et le Napolitain. Kábala-sum-sum-sum, répétaient les autres, jusqu'à ce que, épuisés de tant tourner, monter, descendre, entrer, sortir […] ils se sont laissé tomber, tous, en riant, sur le tapis posé au sol, entre les verres et les bouteilles ». Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, *Op. cit*., pp. 104-105.

[981]A la suite de Marie-Claire Dumas, Carmen Vásquez signale l'existence d'un dossier de trente-cinq sketches d'Alejo Carpentier diffusés par Radio Paris en aout et décembre 1934 mais restés inédits jusqu'à nos jours. Voir Carmen Vásquez, « La Voix antérieure à l'écriture » in Fabrice Parisot (ed.), *Alejo Carpentier à l'aube du XXI^e siècle*, *Op. cit*., pp. 15-23.

caractère carnavalesque c'est exactement ce que fait également Sony Labou Tansi dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*.

A l'image d'Alejo Carpentier, Sony Labou Tansi est lui aussi un amateur de théâtre. Il a monté et dirigé une troupe d'allure internationale et a écrit de nombreuses pièces. Que l'écriture dramatique transparaisse dans sa prose romanesque n'est donc pas du tout surprenant. Une des scènes de *L'Etat honteux* révèle un tout petit peu sa récupération du style théâtral. Il s'agit de l'épisode du caca que le président et ses collaborateurs trouvent dans leur environnement intime sans s'expliquer comment il y est parvenu. La scène se déroule au palais présidentiel où monsieur le Président a convoqué ses ministres :

> il les fait tous venir et leur montre le caca que j'ai trouvé dans mon gobelet, il leur fait humer à tous ; voilà comment sent la patrie, humez, humez-moi ça !
> – Mon colonel, moi aussi j'ai trouvé du caca dans un gobelet chez moi, dit Torezo national ministre des matières premières.
> – Et moi aussi.
> – Et moi aussi.
> – Taisez-vous.
> Lojeyo national dit : monsieur le Président moi j'ai trouvé du caca dans mon lit.
> – Et moi aussi.
> – Et moi aussi.
> – Taisez-vous au lieu de casser les oreilles avec votre niaiserie. Qu'on les pince mais qu'on les pince donc. Vouna national a trouvé du caca dans ses nouilles quelle horreur. Qu'on les pince mais qu'on les pince. Vangadio a trouvé du caca dans les poches de sa veste qu'on les pince, Mahoungou a trouvé du caca au milieu du plat que son cuisinier allait servir à ses invités qu'on les pince au lieu de me casser les tympans[982].

L'on retrouve là une écriture théâtrale semblable à celle de *La Parenthèse de sang*. Sur le plan formel, on dirait qu'on a des didascalies suivies de la prise de parole des personnages. Il y a surtout un jeu comique basé sur la répétition et l'exaspération du présidant autant que sur le caractère insolite du président qui fait humer du caca à tous ses ministres. La théâtralisation de son écriture, ainsi qu'on le voit à cette scène, permet manifestement à Sony Labou Tansi de développer l'univers burlesque de son roman. Elle se révèle encore très significative dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* où, là encore, comme chez Alejo Carpentier, elle sert à dissiper le caractère sérieux de l'œuvre.

[982]Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, *Op. cit*., pp. 84-85.

Avec *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Sony Labou Tansi nous embarque, dès les premières pages, dans l'univers incertain du carnavalesque. Le roman débute par le cri de la falaise, « des gargouillements lugubres, une sorte de gargarisme convulsif à l'intérieur des rocs, que même la mer sembla écouter un moment »[983]. Cette étrangeté n'est autre qu'un prêche de la falaise prédisant la fin. La mise en scène des divinités et des multiples prophéties comme celle du monstre Yogo Lobotolo Yambi[984] confère au roman un caractère mythique. Pourtant, comme le montre Jean-François Durand, cet univers mythique est très vite travesti par le comique d'une

> dérision radicale qui tourne en ridicule l'univers officiel et sérieux, comme dirait Mikhaïl Bakhtine, et qui impose à l'ensemble du récit un style tragi-comique, populaire et satirique, aux antipodes de « la gravité » du récit classique[985].

En effet, le texte de Sony Labou Tansi commence sur un ton dramatique aux accents mythico-apocalyptiques : « La veille du jeudi de malheur où nous saurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme… » ; « …encore six mille cent trente-cinq jours et ce sera la fin ». Une portée dramatique qui confère du « sérieux » et de « la gravité » au sujet abordé. Cependant, on perçoit tout de suite la dimension fabuleuse du récit par le dépassement du réalisme. Cela se fait par exemple au moyen de la théâtralisation de l'espace, observable à travers la description de la septième décapitalisation :

> Et pendant de longs mois, par l'air et par l'eau, par le rail et par la route, voyagèrent murs, ponts, jardins municipaux, places publiques, piscines, gares. On dut transporter jusqu'aux eaux du lac artificiel du Village des Passions, les sept ponts-levis, les trente-neuf mausolées, les quinze arcs de triomphe, les neuf tours de Babel, les seize étoiles de Nsanga-Norda, ainsi que les douze mosquées de l'époque de notre Saint-Patron, Jean Valence. On n'oublia pas le Gold Boulevard, le Palais de la Nation, le petit et le grand Capitole, les quelques trois millions d'os du cimetière d'Harma Hozorinte, les lampadaires en or massif de l'ex quartier des onze, les septante-neuf mille arbres synthétiques du parc du Marsien où l'on disait qu'un homme antédiluvien avait été trouvé dans un sarcophage de granit[986].

[983]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op.cit*., pp. 13.
[984]Enfant « de père inconnu » et dont la mère est folle, Yogo Lobotolo Yambi est un monstre-humain avec « sept têtes couronnées d'une crête en laiton, douze bras de longueur excentrique, une jambe en forme de colonne, striée, terminée par une sorte de patte d'éléphant, treize défense fortement poilues et dentelées, treize orifices dont quatre en forme de trompe, terminées en une manière de parapluie en calcaire compact, et qui se cassaient comme des serpents de verre quand on les touchait ». Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op.cit*., p. 17.
[985]Jean-François Durand, « Le rire des dieux. Remarques sur l'esthétique carnavalesque des Sept solitudes de Lorsa Lopez », in Jean-Claude Blachère, (Textes réunis par) *Sony Labou Tansi Le sens du désordre*, Centre d'études du XX^{e} siècle Axe francophone et méditerranéen Université Paul-Valéry Montpellier III, p. 6.
[986]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op.cit*., pp. 14-15.

On se rend compte ici, à la suite de Jean-François Durand, du caractère irréel de l'espace tansien qui, « comme au théâtre », est un décor trompeur qu'on peut déplacer. Par le jeu théâtral, l'espace qui semblait recouvrir un univers concret apparaît finalement comme un bazar de pacotille où tout n'est qu'artifice. En plus de se nourrir du théâtre dans son exercice d'anthropophagie générique, l'œuvre de Sony Labou Tansi se nourrit de ressources culturelles comme le chant populaire. Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, le chant fonctionne comme un morceau de poème marquant une situation ou un évènement, traduisant le sentiment qui lui est lié. Ainsi, pour faire le deuil d'Estina Benta, monstrueusement assassinée par Lorsa Lopez, les femmes chantent le couplet ci-dessous :

Nge tata dzioka
Tala ba ngungulu
Bakwiza mu banda
Mpele ngidi fwa kwa
Ngwaku wambindamana
Meki ma ngungulu[987]

Nous sommes en présence d'un chant poético-légendaire correspondant à la littérature africaine traditionnelle dont nous avons parlé dans le cadre de l'héritage africain en Amérique latine. Ici, transcrit en langue bantoue dans le texte, le chant narratif met en dialogue la monstruosité de l'homme, Lorsa Lopez en l'occurrence, et le périlleux avenir qui se profile pour les personnages de ce qui semble être un conte ou une légende. Les deux situations sont mises en écho comme dans le conte traditionnel où la narration est entrecoupée de chants ayant justement cette fonction. Le chant est exploité dans sa dimension mythique, à l'image des « vieux chants mystérieux par lesquels l'âme noire a parlé aux hommes »[988]. Nous avons un autre exemple d'exploitation du chant quand, interrogé sur l'identité du donneur de poux, le perroquet entonne l'hymne des sept solitudes avant de nommer l'intéressé :

Je suis le pur et simple
Enfant d'une fille
D'un bout à l'autre de ma vie
Je suis le pur et simple
Morceau d'une fille
D'un bout à l'autre de moi

[987]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op.cit*., p. 27. L'auteur fournit la traduction suivante : « Fuyons Père/ Les monstres arrivent/ Crevons plutôt/ Puisque ta mère/ A voulu manger les œufs/ D'un monstre ».
[988]Achille Mbembe, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? Entretien avec Achille Mbembe » *Esprit, Décembre 2006,* p. 125.

J'ai pris ma gloire
Au pur et simple désir
De nommer la terre jour et nuit
– C'est vous, dit le perroquet[989].

Ici, la chanson se présente comme une tradition philosophique dans laquelle s'inscrit le personnage. A l'image des chants rituels dans les sociétés traditionnelles, elle annonce le principe fondamental qui gouverne l'esprit de ce dernier : « nommer la terre jour et nuit ». En nous rapportant à la mise en garde de Sony Labou Tansi dans son avertissement – « nous venons au monde pour nommer : gare à qui nommera sa perte ou sa honte »[990] – on peut déjà s'attendre à ce que le perroquet soit voué à dire la vérité. Nous avons cette fois une mise en écho idéologique, la pensée de l'auteur se reflète dans le chant qui traduit l'esprit du perroquet.

« Les genres se nourrissent de la subtile et constante infraction à leurs propres lois »[991], affirmait Jorge Luis Borges. L'anthropophagie littéraire est par principe une mise en pratique de cette infraction permanente, prônant l'irrévérence vis-à-vis des normes établies et la quête de ressources au sein de tout matériau susceptible d'alimenter la création. Dans cette optique, à l'image de ses compères, Sony Labou Tansi estime que la notion de genre est dénuée de pertinente pratique, cela d'autant plus quand il s'agit de la littérature africaine. Ainsi, lors d'une conférence à l'Université de Turin, le romancier congolais déclarera :

> Je ne sais si j'écris des romans, et je ne sais pas s'il y a beaucoup d'Africains qui en écrivent. Je ne sais pas. Nous posons des questions. […] Je n'ai jamais compris pourquoi mes livres s'appelaient roman, théâtre, poésie, c'est un problème d'éditeur, ce n'est pas grave[992].

On y retrouve l'idée de Tarkovski pour qui la notion de genre est étrangère à l'art, elle n'est qu'une « forme imposée de l'extérieur et dictée par une seule considération commerciale »[993]. Face à cette imposture, l'attitude des écrivains latino-américains « anthropophages » semble être la mieux indiquée, plus conforme à l'univers traditionnel ou encore à l'art populaire où la poésie ne se distingue pas toujours du chant ou de la théâtralisation. En adoptant l'esthétique transculturelle à l'origine de productions baroques, il

[989]Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op.cit*., p. 168.
[990]Sony Labou Tansi (Note de l'éditeur), *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Op.cit*.
[991]Jorge Luis Borges, cf. note de l'éditeur in Laurent Aubagne et aliii. (sous la direction de) *Les Littératures d'Amérique latine au XX^e siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009.
[992]Sony Labou Tansi cité par Jean-Michel Dévésa, OP.CIT., pp. 215-216.
[993]Tarkovski cité par Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », *Op.cit*.

s'agit donc de se réapproprier un langage authentique, un langage exprimant les différentes ressources culturelles en présence, un langage polyphonique et hétérogène correspondant à ses propres codes et obéissant à ses propres rhétoriques. Des propos d'Edouard Glissant traduisent bien l'idée qu'on peut reconnaître à la transgénéricité pratiquée par les écrivains du Sud :

> Je crois que nous pouvons écrire des poèmes qui sont des essais, des essais qui sont des romans, des romans qui sont des poèmes. Je veux dire que nous essayons de défaire les genres parce que les rôles qui ont été impartis à ces genres dans la littérature occidentale ne conviennent plus pour notre investigation qui n'est plus simplement une investigation du réel, mais qui est aussi une investigation de l'imaginaire, des profondeurs, des non-dits, des interdits[994].

L''hybridation du genre correspond donc à une volonté de dépassement de la taxinomie occidentale, à l'ambition de proposer une contre rhétorique. Nous pouvons dire qu'il est ainsi question de prôner l'effacement de hiérarchies entre les genres populaires et les genres académiques et donc de se positionner, d'une certaine manière, contre les phénomènes de domination et en littérature. Se retrouvant dans ce projet esthétique, les écrivains latino-américains et africains partagent logiquement une manière similaire de dire le monde, ce qui favorise l'organisation en phratrie littéraire.

2. Réalisme magique et décolonisation de l'imaginaire

Avec son orientation latino-américaine, le roman africain s'ouvre à l'exploration de nouvelles formes de réalisme allant au-delà du réalisme traditionnel qui relevait de la colonisation de l'imaginaire et de ce que Jean-Marc Moura appellera « dépendance symbolique »[995]. Alors que les premières œuvres de littératures africaines émergent sous l'influence de la littérature scolaire assignée à « une écriture du mimétisme (« faire de la littérature française ») ou documentaire (« montrer à l'Europe ce qu'est l'absence de civilisation ») »[996], réprimant l'imaginaire de l'Africain qui devait se défaire des superstitions

[994]Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *Op. cit*., p. 124. Soulignons en passsant qu'Edouard Glissant ne s'oppose pas à la notion de genre, il ne l'abolit pas mais lui propose plutôt une conception rhizomatique, portée à la relation, au lieu d'une approche racine restreignante. C'est alors à la division des genres que s'en prend le chantre de la créolisation et non à la notion de genre en soi. A ce sujet, voir par exemple la lecture de la poétique glissantienne proposée par Jean-Paul Madou. Ce dernier rappelle justement que l'idée d'Edouard Glissant est que « le genre ne se présente pas pas comme unsytème formel de règle mais comme une trame dans laquelle le poète inscrit son intention ». Jean-Paul Madou, « L'un et le divers: comment repenser le lyrique, l'épique, le tragique, le politique » in Jacques Chevrier (Textes réunis par), Poétiques d'Edouard Glissant, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbone, 1999, pp. 193-202, p. 94.

[995]On peut l'entendre comme une technique de promotion de la culture coloniale en marginalisant les cultures autochtones. Voir Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, *Op. cit*.

[996]*Ibidem*., p. 63.

traditionnelles, les nouvelles écritures africaines aspirent à la libération de cet imaginaire en épousant de nouveaux canons esthétiques et idéologiques. Le réalisme magique est incontestablement le mode d'écriture qui traduit le mieux cette entreprise de redéfinition du canon en se posant comme une destruction ou du moins un élargissement du canon occidental. Christopher Warnes est par exemple mû par cette idée lorsqu'il s'emploie à examiner

> the way magical realism represents the "writing back" of the margins to the center, how it blurs the binaries of modern thought, how it critiques the assumptions of the Enlightenment, how it shows up the limitation of the European rationalism, how it reveals the ethical failing of realism[997].

A l'image de Christopher Warnes – qui s'inscrit dans le sillage d'Erik Camayd-Freixas et Wendy B. Faris pour prolonger la pensée de Stephen Slemon –, nous concevons la pratique du réalisme magique comme une « contre-attaque » ou une « contre-écriture » mise en place par des « marges » à l'endroit du centre dont elles veulent déconstruire sinon élargir le canon[998].

A/ Le réalisme magique en milieu postcolonial : une esthétique de rêve

Les canons occidentaux ont précédé et ont permis, par leur esthétique, l'exploration et l'asservissement du monde, fait remarquer Edward Said dans *Culture et impérialisme*[999]. Montrant que le projet impérialiste se prolongeait dans les modèles canoniques qui avaient grandement contribué à sa matérialisation, le critique recommande la déconstruction du canon occidental comme voie d'abolition de l'impérialisme culturel. Les choix esthétiques des écrivains postcoloniaux, « engagés dans un combat à mort avec l'impérialisme culturel du premier monde » comme le soutient le déjà cité Frederic Jameson, s'inscrivent inévitablement dans cet ordre.

Le réalisme magique est sans nul doute un refus de se soumettre à l'hégémonie du réalisme classique[1000] et par la même occasion, une manifestation de la résistance au canon

[997]Christopher Warnes, *Magical realism and the postcolonial novel*, *Op. cit*., p. 6.

[998]Un débat étasunien autour du canon dans les années 1980-1990 fait parler de la « guerre du canon » (the canon wars). Deux positions en ressortent : celle des détracteurs proposant catégoriquement la déconstruction du canon occidental qu'ils jugent discriminatoire et oppressant ; et celle des défenseurs qui, soucieux de conserver une institution garante du patrimoine universel, proposent seulement son élargissement afin qu'il puisse désormais intégrer des textes venant d'horizons plus divers. A ce sujet, voir entre autres Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, N° 43, octobre 2007, pp. 45-69 ; Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, New York, Harcourt & Brace, 1994 ; Henry Louis Gates Jr, *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1992.

[999]Voir Edward Said, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000.

[1000]Nous pensons ici au réalisme tel qu'il se développe en France au XIX^{e} siècle avec des écrivains comme Honoré de Balzac et Stendhal mais aussi dans son prolongement avec le naturalisme dont Emile Zola est la

impérial. Esthétique canonique, définie par des règles strictes correspondant à une vision eurocentrée du monde, le réalisme standard semble inadéquat pour des univers qui se veulent naturellement extravagants. Il peut même apparaître oppressant par les limites qu'il impose à l'imagination voire à l'imaginaire. A ce titre, comme on le lit dans les propos ci-dessous, Carlos Fuentes le compare à une prison.

> La cárcel del realismo es que por sus rejas sólo vemos lo que ya conocemos. La libertad del arte consiste, en cambio, en enseñarnos lo que no sabemos. El escritor y el artista no saben : imaginan. Su aventura consiste en decir lo que ignoran. La imaginación es el nombre del conocimiento en literatura y en arte. Quién sólo acumula datos veristas jamás podrá mostrarnos, como Cervantes o como Kafka, la realidad no visible y sin embargo tan real como el árbol, la máquina o el cuerpo. La novela ni muestra ni demuestra al mundo, sino que añade algo al mundo, refleja el espíritu del tiempo[1001].

Pour des écrivains animés par l'ambition d'« ajoute[r] quelque chose au monde » ou, pour parler en termes laboutansiens, « le devoir d'ajouter du monde au monde »[1002], le réalisme classique est handicapant. Ces écrivains postulant le dépassement du réalisme classique estiment que le roman – œuvre de fiction avant tout donc instaurant par définition une distance relative entre la réalité cosmique et la représentation qui en est faite – se doit de mettre l'accent sur l'imagination et la fantaisie qu'elle est capable d'apporter au monde. Sony Labou Tansi évoque l'importance de l'imagination, créatrice de rêve, qui fait « venir l'homme au monde ». Dans une communication où il expose sa conception du rôle de l'écrivain, le romancier congolais déplore justement le peu de crédit accordé à l'imagination dans nos sociétés actuelles :

> [N]otre siècle manque d'imagination. Notre siècle ne veut plus rêver : il condamne le rêve. C'est une horreur. J'ai déjà dit que c'est sur les ailes du rêve que l'homme vient au monde. A moins qu'il ne se contente du rôle honteux de consommateur : consommateur d'esthétique, consommateur de philosophes, consommateurs des

figure de proue. Classique, ici, peut prendre le sens de standard ou canonique.

[1001]« La prison du réalisme implique qu'à travers ses grilles, nous ne voyons que ce que nous connaissons déjà. La liberté de l'art consiste, par contre, à nous montrer ce que nous ne connaissons pas. L'écrivain et l'artiste ne savent pas : ils imaginent. Leur aventure consiste à dire ce qu'ils ignorent. L'imagination est le nom du savoir en littérature comme en art. Celui qui se contente d'accumuler des données véristes ne pourra jamais nous montrer, comme Cervantès ou Kafka, la réalité non visible mais tout aussi réelle que l'arbre, la machine ou le corps. Le roman ne montre ni ne démontre au monde, il ajoute plutôt quelque chose au monde, il reflète l'esprit du temps ». Carlos Fuentes cité par Georgina Garcia Gutiérrez Vélez, « Carlos Fuentes y Diego Rivera : protagonistas creadores de los « Renacimientos » en México » in Roberto Cantú (Edited by), *The Reptant Eagle: Essays on Carlos Fuentes and the Art of the Novel*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 144-169, p. 162.

[1002]Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, Paris, Seuil, 2015, p.47.

> obsessions des autres. Nous n'aurions donc avec la vie que de rapports en tout point de vue sommaires[1003].

Le recours à une imagination débridée, de ce point de vue laboutansien, apparaît comme une volonté de refuser la position de « consommateur des obsessions des autres » pour s'affirmer en tant que créateur d'une esthétique propre voire créateur de son propre rêve. Il y parviendra au moyen du réalisme magique qui offre les possibilités d'inscrire le rêve dans la réalité vécue sans lui faire aucun crédit. Ce qui, comme nous l'avons déjà vu, ouvrira son œuvre à la métaphysique et contribuera à en faire « un roman total » selon les attentes d'Ernesto Sabato.

B/ De la déconstruction du canon idéologique occidental

> El cuestionamiento moderno de las bases epistemológicas del realismo, y el relativismo cultural promovido por la antropología, son los fundamentos filosóficos del realismo mágico[1004].

Les écrivains postcoloniaux qui optent pour le réalisme magique soutiennent généralement qu'ils ne peuvent se résoudre à pratiquer le réalisme classique légitime seulement pour un univers dominé par une vision cartésienne du monde c'est-à-dire l'univers occidental[1005]. Ils estiment que ce réalisme découlant de « la conception occidentale » du réel ne coïncide pas du tout avec leur univers du Sud où « le merveilleux est quotidien », qu'il sied mal à un monde ne fonctionnant pas sous le mode binaire naturel/surnaturel, mythe/réalité, logique scientifique/croyance traditionnelle ou superstitieuse. D'où le recours au réalisme magique qui propose un dépassement de ces binarismes. En principe, ce que le réalisme magique propose aux écrivains postcoloniaux, c'est la déconstruction du canon esthétique et idéologique de l'Occident qui leur est imposé depuis le début de l'aventure impérialiste. Se posant à la fois comme une contre-esthétique – ou une contre-rhétorique – et comme un contre-discours du discours occidental, le « réalisme magique ébranle les idées reçues à propos du temps, de l'espace et de l'identité »[1006] mais aussi et surtout à la prétendue

[1003]Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, *Op. cit*., p. 49.
[1004]Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo*, *Op. cit*., p. 61.
[1005]C'est, comme nous l'avons vu plus haut, l'idée aux fondements du concept de réel merveilleux proposé par Alejo Carpentier et qui donne sa substance idéologique au réalisme magique.
[1006]« magical realism disturbs received ideas about time, space and identity ». Christopher Warnes, *Magical realism and the postcolonial novel*, *Op. cit*., p. 5. Idée que Christopher Warnes soutient à la suite de Wendy B. Faris.

universalité des valeurs conçues et pensées à partir d'un lieu spécifique comme l'énonce Dipesh Chakabarty dans son appel à la provincialisation de l'Europe. A ce niveau, il serait peut-être utile de commencer par revenir sur la définition même du canon pour comprendre pourquoi les littératures postcoloniales s'emploient à l'élargir si ce n'est à le déconstruire et aussi en quoi le réalisme magique y contribue grandement.

Référons-nous à Griselda Pollock qui, dans son article « Des canons et des guerres culturelles », nous retrace brièvement l'historiographie de la notion avant d'en fournir la définition caractéristique. La critique britannique note que, tiré du grec ancien *Kanon* où il signifie « règle » ou « standard » – « évoquant chacun l'idée de régulation sociale et d'organisation militaire »[1007] –, le canon relève originellement du domaine religieux et se rapporte à la liste des textes officiellement admis pour constituer les Ecritures. La canonisation s'effectue par la sélection préalable d'un ensemble de textes qui se verront consacrés si l'institution religieuse les juge dignes de l'être. A noter qu'elle est, « pour l'essentiel, non pas effectuée par des scribes, des savants ou des compilateurs en quête des traditions oubliées de l'expérience primitive, mais par une classe luttant pour le pouvoir », du moins en ce qui concerne la première, réalisée autour du VII^{e} siècle avant notre ère.

> Il faut donc entendre par « canons » ces éléments structurants qui légitiment rétrospectivement une identité culturelle et politique, et qui, par un récit réaffirmé des origines, confèrent autorité aux textes précisément choisis pour naturaliser cette fonction.

La canonicité, souligne Griselda Pollock, réfère à la fois à la valeur intrinsèque proclamée d'un texte compris dans le corpus de référence et au statut qu'il acquiert du fait même d'appartenir à ce corpus. Par transfert conceptuel, la notion intégrera les mondes académiques et universitaires pour s'appliquer à un corpus littéraire ou au panthéon artistique. De ce point de vue, le

> canon renvoie aux textes – ou aux objets – que les institutions académiques établissent comme les meilleurs, les plus représentatifs et les plus significatifs dans les domaines de la littérature, de l'histoire de l'art ou de la musique. Dépositaires d'une valeur esthétique transhistorique, les canons des diverses pratiques culturelles établissent non seulement ce qui est incontestablement grand, mais aussi ce qui doit être étudié comme modèle par ceux qui aspirent à l'une de ces pratiques. Le canon

[1007]Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », *Op. cit*., p. 45.

> constitue le patrimoine universel que toute personne désireuse d'être considérée comme « cultivée » devra maîtriser[1008].

On peut donc dire avec Griselda Pollock, qui s'appuie elle-même sur Dominick Lacapra, que le canon réaffirme « un sentiment religieux du texte sacré qui se serait déplacé et transformé en source de culture commune pour une élite cultivée »[1009]. Or on sait que les littératures postcoloniales sont par nature irrévérencieuses, désacralisantes, qu'elles s'attaquent à toute forme d'hégémonie ou de domination telle qu'on peut en trouver dans le binarisme « culture de l'élite »/« culture populaire ». On sait qu'au contraire elles proposent une hybridation des représentations quand elles ne postulent pas simplement le renversement leur polarisation en proposant d'observer la réalité du point de vue non plus élitiste mais plutôt populaire. Cela est d'autant plus logique lorsqu'il s'agit d'une réalité élaborée par l'ancien empire. On comprendra alors que les écrivains postcoloniaux s'opposent à la sacralité du canon occidental et décident de remettre en cause son caractère universel en recourant à une contre-esthétique, une contre-écriture qui a valeur d'un contre-discours.

La contre-écriture proposée par le réalisme magique se traduit par la mise en œuvre d'une esthétique transculturelle promouvant un rééquilibrage de forces entre les cultures autochtones, minorées par le canon occidental, et les cultures des anciennes métropoles. Elle est appréciable au travers de la promotion d'une esthétique baroque (fondamentalement transculturelle) qui, comme l'explique Erik Camayd-Freixas, est une conséquence directe de l'adoption du point de vue primitif dans la conduite de la narration.

> Lo que sucede es que al adoptar una ideología primitiva como perspectiva primaria, se crea para el autor la necesidad de mantener una *coherencia* de los demás aspectos narrativos con el punto de vista adoptado. De ello depende en gran medida la credibilidad del relato. Así los personajes parecerán grotescos, enigmáticos, hiperbólicos; el lenguaje arcaizante; el espacio remoto, ambientado por una atmósfera desfamiliarizante que acentúa lo irracional y lo telúrico en la relación del hombre con el cosmos; los eventos adquirirán un sentido ritual y simbólico; y la estructura temporal gravitará hacia lo mítico, lo reversible y lo circular, a despecho de la línea cronológica del realismo tradicional. A partir de esa consistencia de elementos (relativa al punto de vista primitivo como principio organizador de la narración) se va forjando todo un sistema de expresión y un modo de representación

[1008]Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », *Op. cit*., p. 46.
[1009]*Idem*.

> artística. Es concretamente con ese sistema que podemos asociar el realismo mágico, y no con unas u otras técnicas aisladas[1010].

Le réalisme magique ne présidera donc pas uniquement à la coexistence du « réel » et du « surnaturel » mais sera également à l'origine de l'atmosphère baroque dominant l'œuvre. Cependant, la mise en valeur d'une esthétique transculturelle via la pratique d'une écriture baroque peut s'interpréter comme un moyen, pour les littératures combatives, de reconfigurer les hiérarchies dans la République mondiale des lettres et de lutter pour l'autonomie de leur champ littéraire. Pascale Casanova clarifie les choses en ce sens :

> Aucune ressource spécifique n'est cumulable tant que les productions littéraires sont entièrement assimilables à l'espace dominant […] pour lutter contre une dépendance et instaurer une rivalité, il faut créer de la différence et par là former des espaces littéraires[1011].

Pour se construire un univers littéraire reconnaissable et autonome, pour emmagasiner une ressource littéraire propre et crédible, il faut alors inconditionnellement créer de la différence. A cette condition seulement, il est possible de passer de la position de dominé à celle de rival pour se positionner en véritable concurrent dans la course aux biens symboliques. De ce point de vue, l'usage du réalisme magique peut se concevoir comme une stratégie d'émancipation de la part des littératures du Sud – notamment les littératures africaine et latino-américaine – en se posant comme un univers singulier par sa dimension transculturelle contrastant avec la conception monolithique de la culture dans l'univers occidental.

Le réalisme magique est probablement encore plus caractéristique des littératures postcoloniales du fait de son orientation idéologique qui en fait un contre-discours du discours occidental. La revalorisation de la culture traditionnelle par l'intermédiaire du point de vue primitif à l'œuvre dans le réalisme magique trouve son caractère révolutionnaire dans la déconstruction d'une certaine pensée occidentale. En fait, ainsi que l'indique Erik Camayd-Freixas, la révolution apportée par le réalisme magique vient des travaux anthropologiques et

[1010]« Ce qui se passe c'est que, en adoptant une idéologie primitive comme perspective première il se crée, pour l'auteur, la nécessité de maintenir une *cohérence* entre les autres aspects narratifs et le point de vue adopté. La crédibilité du récit dépend en grande partie de ce fait. Ainsi, les personnages paraîtront grotesques, énigmatiques, hyperboliques ; le langage archaïsant ; l'espace révolu, imprégné d'une atmosphère "défamiliarisante" qui accentue l'irrationnel et le tellurique dans la relation de l'homme avec le cosmos ; les événements prendront un sens rituel et symbolique ; et la structure temporelle gravitera vers le mythique, le réversible et le circulaire, en dépit du fil chronologique du réalisme traditionnel. A partir de cette cohérence des éléments (relative au point de vue primitif comme principe organisateur de la narration), il se forge tout un système d'expression et un mode de représentation artistique ». Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo*, *Op. cit*., p. 54.
[1011]Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *Op. cit*., p. 314.

psychologiques relativisant le rapport au réel en réhabilitant par la même occasion des réalités aux fondements de la mentalité primitive. A la suite desdits travaux, la vraisemblance et le réalisme peuvent désormais être redéfinis selon le rapport subjectif de chaque communauté culturelle au réel. Il devient par exemple possible de parler d'un réalisme latino-américain comme on parle d'un réalisme africain distincts du réalisme occidental[1012]. Dès lors, il apparaît légitime pour les écrivains africains de la nouvelle génération comme les écrivains latino-américains de revendiquer le droit à la subjectivité. Ceux-ci trouvent dans ce principe même les ressources nécessaires à la remise en cause de l'hégémonie du rationalisme et de la « science occidentale »[1013]. A ce sujet, on connaît bien la position de Sony Labou Tansi face au rationalisme cartésien qui, aux yeux de l'écrivain « mukongo »[1014], a des allures d'un programme capitaliste de déshumanisation comme on le lit dans l'extrait suivant :

> Le plus grand et le plus honteux programme de déshumanisation de l'homme a toujours porté des habits comme « mission civilisatrice, aide au développement, assistance technique, nouvel ordre humanitaire mondial… », bien entendu les mots ne sont pas finis. Face à une mystification du projet cartésien de domination du monde par le biais de la connaissance, la responsabilité des chercheurs du Tiers-monde est engagée. […] L'Afrique n'a plus qu'à renoncer à la science si elle ne peut pas être séparée de tous les arriérés à payer à la volonté de puissance du racisme internationalisé ; si elle n'avait plus sa liberté de choisir son développement, ses propres possibles, inventer sa propre logique au détriment de la logique de la peur dans la jungle des considérations cartésiennes, si elle devait sacrifier son souffle d'humanité et ne devenir selon les mots de Garaudy qu'un bout de chair dans un monde mécanisé. L'Afrique n'a plus qu'à renoncer au progrès si elle ne peut, en connaissance de temps, de lieu, de cause et de culture, se passer d'un découvert d'identité. Le bonheur est dans la décision. Décider de sa culture, de ses joies, de ses

[1012]Claire L. Dehon s'appuie sur l'idée de Monique Schipper qui observe que « les textes réalistes le sont…pour un tel groupe, à telle époque et dans telles circonstances » pour montrer que le réalisme n'est qu'une réalité conventionnelle pouvant se donner sous différentes formes selon des modalités précises. Son livre est l'occasion de souligner qu'il y a un réalisme occidental, un réalisme asiatique, un réalisme latino-américain, un réalisme africain etc. De cela, nous pouvons comprendre que le réalisme latino-américain et africain prenne une coloration merveilleuse traduisant la particularité de leur espace. Claire L. Dehon, *Le réalisme africain, Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002. Rappelons à ce sujet que c'est en termes de « réalisme latino-américain » qu'Alejo Carpentier définit son real marivilloso americano. Erik Camayd-Friexas ira dans le même sens pour défendre l'idée d'un réalisme latino-américain dont le merveilleux est imputable au point de vue occidental.

[1013]A ce titre, rappelons que nous avons évoqué le dépassement du « rationalisme européen » à travers les textes de Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez (chapitre II de la deuxième partie) dont l'orientation métaphysique témoignait d'un engagement pour le « roman total » préconisé par Ernesto Sábato, une écriture romanesque traitant de la réalité dans sa totalité et donc capable d'aborder la question de l'homme dans sa globalité.

[1014]Sony Labou Tansi se désigne ainsi, faisant référence à son appartenance revendiquée au peuple Kongo dont le royaume s'étendait sur une grande partie du Bassin du Congo avant d'être anéanti par l'empire colonial. Mukongo est le singulier du terme bakongo. Voir Sony Labou Tansi, *Encre, salive sueur et sang*, *Op. cit*., p. 47.

> possibles, de ses rêves, de ses espoirs, de son identité, de sa participation au colossal moi humain, voici ce qui s'appelle faire l'histoire[1015].

Ainsi convaincu que « le projet cartésien » est une entreprise de domination du monde dans laquelle l'Afrique, le Tiers-Monde tient une position des plus défavorables, Sony Labou Tansi invite alors au « renversement de la vapeur » – c'est-à-dire des rapports de domination – en précisant que ce renversement n'est possible de la part du Tiers-Monde qu'à condition, entre autre, de sortir « des chemins forgés par l'immortel projet cartésien de domination du monde par le biais de la connaissance »[1016]. La position du romancier africain est donc claire, les intellectuels du Sud doivent se dérober à la sacralisation de la science canonisée selon les présupposés occidentaux :

> Notre devoir est d'établir que la science n'est pas universelle, que la multitude des techniques et des technologies, dans la possibilité qu'elle renferme de choisir celles qui abordent les rapports de l'homme avec la nature non en termes de domination mais de réconciliation, pourrait sortir l'humanité de la civilisation du gaspillage que lui impose les sociétés de consommation. […] Cette dernière possibilité devrait guider toutes nos actions et toute notre manière de penser[1017].

Le moins qu'on puisse dire c'est que cette idée guide parfaitement toute l'écriture de Sony Labou Tansi. En fait, elle se traduit esthétiquement par l'animisme que nous avons évoqué dans l'écriture marquézienne et laboutansienne au chapitre II de notre deuxième partie. Nous avons vu en abordant *Chronique d'une mort annoncée* et *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* comment aussi l'écrivain colombien que l'écrivain congolais donnent vie à la Nature[1018] et, dans une certaine mesure, présent la catastrophe finale par l'incapacité de l'homme à percevoir les différents messages que la Nature lui faisait parvenir. Une idée explicitement formulée, rappelons-le, à travers le discours de Gracia dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* : « La falaise nous avait bien prévenus, mais nous ne sommes plus au temps où l'homme écoutait la nature ».

L'animisme qui caractérise le réalisme magique apparaît effectivement comme une alternative à la science moderne. L'explication du monde n'est plus forcément sociologique ou anthropologique, elle peut aussi être d'ordre métaphysique. Aussi, elle n'est plus

[1015] *Ibidem*., p. 59.
[1016] Sony Labou Tansi, *Encre, salive sueur et sang*, *Op. cit*.,, p. 61.
[1017] *Idem.*
[1018] A ce sujet, songeons à nouveau au propos de Mequiades dans *Cent ans de solitudes* : « Las cosas tienen vida propia […] todo es cuestión de despertarles el ánima »/« Les choses ont une vie en soi […] toute la question est de réveiller leur âme ». Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, *Op. cit*., p. 10.

nécessairement objective, elle peut également être subjective mais valable. Cela vaut pour la conception du réel comme pour la conception de l'histoire. A ce sujet, Sony Labou Tansi nous présente un peuple nullement convaincu d'être le résultat de l'évolution du singe. Il ne s'agirait que d'une invention occidentale pour justifier « sa niaiserie ». Ainsi son univers est-il constitué de deux catégories d'êtres humains, chacune à l'image de l'animal dont ils sont descendants : « Nsanga-Norda, le pays des hommes qui descendent du singe, nous on descend du dinosaure »[1019]. Pour le peuple de Valancia, comme l'estime Fartamio Andra, les Blancs se trompent ou plutôt ils veulent les éloigner de la vérité en prétendant que l'homme descend du singe. Mais il est clair qu'ils leur racontent « des conneries » en prétendant que l'homme descend du singe alors que toutes leurs légendes leur disent qu'ils descendent de l'animal au long cou.

Avec le réalisme magique réhabilitant le point de vue primitif dans le rapport de l'homme au réel, l'on assiste donc à bien plus qu'une mise en œuvre esthétique du brouillage servant à conjoindre deux dimensions du réel. Il s'agit d'une relativisation du point de vue cartésien du monde, d'un décentrement d'un rapport au réel eurocentré mais imposé comme universellement valable, de l'affirmation du droit à la subjectivité, d'un rééquilibrage des rapports interculturels, à la déconstruction de ce qu'Edouard Glissant appelle la pensée du système[1020]. En un mot, le réalisme magique remet en question tout absolutisme, concept d'ailleurs horripilant pour Sony Labou Tansi qui déclare : « Je hais l'absolutisme, même quand il est brandi par les mains de la vérité. Qu'on le veuille ou non, aucune vérité n'est immortelle si elle ne prend pas le risque de se transformer en prison »[1021].

II/ Nouvelles écritures de la violence

Le remplacement de la violence coloniale par la violence postcoloniale impose un traitement littéraire réactualisé de la violence en Afrique et l'écriture des dictatures, qui participent amplement au rayonnement de la littérature latino-américaine, apparaît comme l'inévitable voie de ce renouvellement de perspective. En fait, comme on le voit avec Angel Rama pour l'espace latino-américain ou avec Achille Mbembe pour l'univers africain, la violence est liée à la question du pouvoir. Le pouvoir absolu est donc logiquement le lieu

[1019]Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez, Op.cit.,* p. 48.
[1020]Edouard Glissant opère une distinction entre deux formes de pensée que sont la pensée de la trace et la pensée du système ou système de pensée : « la pensée de la trace est faite de divers et donc de valeurs ou de réalités valables pour tous tandis que la pensée du système perpétue des valeurs figées ou propres à un organisme donné ». Voir Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, *Op. cit*.
[1021]Sony Labou Tansi, *Encre, Salive, Sueur et sang*, *Op. cit*., p. 36.

d'exercice d'une violence démesurée. Incarnant le pouvoir totalitaire, le dictateur est sans aucun doute le personnage le mieux indiqué pour s'interroger sur la question de la violence et les romanciers le comprennent bien quand ils décident d'explorer cette figure du pouvoir à l'origine de tant de violence à l'endroit des populations qu'il gouverne.

L'écriture des dictatures appartient à une période importante pour la littérature africaine comme pour la littérature latino-américaine. Dans l'une comme dans l'autre, elle participe d'une nouvelle ère esthétique et thématique. En Amérique latine, l'écriture des dictatures appartient à une tradition thématique pluriséculaire liée à l'évocation du pouvoir totalitaire. Avec un contexte historico-politique post-colonial dominé par l'instauration de gouvernements despotiques dans de nombreux pays du continent, ladite tradition se cristallise par l'émergence de ce qui sera appréhendé comme un courant littéraire sinon un « sous-genre » distinct du roman historique ou du roman standard : le roman de la dictature[1022]. Dans un contexte politique similaire, lorsque l'Afrique rentre également dans son ère post-coloniale et que les jeunes nations indépendantes échouent elles aussi entre les mains de despotes, les romanciers africains réagissent comme leurs frères transocéaniques en se penchant sur le thème de la dictature. Pensons à des textes comme *Le Pleurer rire* d'Henri Lopes, *Le Jeune homme de sable* de William Sassine, Les *Ecailles du ciel* de Tierno Monénembo. Sony Labou Tansi est probablement l'écrivain africain qui s'inscrit le plus dans l'écriture de la dictature ainsi qu'on le voit dans la majorité de ses textes. *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *L'Anté-peuple*, *La Parenthèse de sang* ou encore *Le Commencement des douleurs* sont par exemple imprégnés d'un climat autoritariste en plus de *La Vie et demie* et *L'Etat honteux* qui se présentent clairement comme une immersion dans le monde de la dictature avec la mise en scène du despote.

1. Le roman de la dictature : un genre traditionnel en Amérique latine

Le roman de la dictature en Amérique latine cristallise une tradition thématique que l'on peut remonter, de façon très lointaine, jusqu'aux descriptions du pouvoir colonial par Bernal Diaz de Castillo[1023]. On lui trouve des précurseurs par-delà les genres, de la poésie[1024] à

[1022]La critique considère le roman latino-américain de la dictature comme un genre avec ses propres thèmes et sa propre esthétique.

[1023]Avant de s'attaquer à la figure du dictateur, le pouvoir autoritaire est abordé à partir du cacique, du propriétaire terrien, le patriarche, le chef d'entreprise… l'on évolue de l'évocation du gouvernant qui jouit d'un pouvoir autocratique à celle d'un tyran. Guillermo Leon Escobar, pp. 10-11.

[1024]*La Araucaria* est un poème épique d'Alonso de Ercilla y Zúñiga publié entre 1574 y 1589 ; *El Arauco domado*, poème épique publié en 1596 par Pedro de Oña, premier poète né en terres chiliennes.

l'essai[1025] en passant par le théâtre[1026] et la nouvelle[1027]. Deux textes, cependant, sont généralement retenus comme étant les plus décisifs dans l'avènement du genre : *Facundo*[1028] de Domingo Faustino Sarmiento et *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias. Le premier, bien qu'étant un essai, s'avère être d'une grande importance pour le roman de la dictature en cela qu'il lui fournit les traits caractéristiques de la figure du dictateur. Le second, pour être l'un des premiers romans à dépasser, « de façon convaincante », la simple diatribe sur le pouvoir totalitaire afin d'en proposer un travail esthétique satisfaisant et, surtout, le premier à essayer d'approcher de plus près la figure du dictateur[1029]. A ces deux œuvres, on peut ajouter *Tirano Banderas* de Ramon del Valle Inclán. Souvent moins évoquée que les précédentes, elle mérite tout de même d'être mentionnée dans la mesure où, bien avant *Monsieur le Président* du prix Nobel 1967, le roman de l'Espagnol opère un travail esthétique remarquable et se propose de délaisser les aspirations purement politiques de l'écriture des dictatures. A ce titre, Alejo Carpentier ne manque pas de le citer comme un modèle de référence dans le circuit historique du genre aux côtés des œuvres de Domingo Faustino Sarmiento et Miguel Ángel Asturias :

> […] también hay quienes hablan de *Tirano Banderas*, de Valle Inclán, y como no, yo soy un gran admirador de Valle Inclán. El esfuerzo hecho en esta novela para pintarnos una dictadura un poco de opereta, tratada con un estilo magistral y todo, no fue inútil[1030].

Malgré tout, à la différence de *Monsieur le Président*, *Tirano Banderas* est considéré comme n'étant pas encore tout à fait un roman de la dictature tel que celui-ci sera conceptualisé avec les productions des années 1970.

Il faudra effectivement attendre les années 1970 pour voir apparaître de « véritables romans de la dictature », ceux qui feront définitivement parler de l'existence d'un « sous-genre » littéraire particulier. Les trois textes emblématiques du roman de dictateur seront l'œuvre d'écrivains du boom latino-américain auquel le genre est souvent presque

[1025]Domingo Faustino Sarmiento, *El Facundo*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura, [1845] 2006.
[1026]*Ollanta*, texte anonyme paru en 1857 ; *Pedro y el Capitán* de Mario Benedetti publié en 1979 aux éditions Santallana.
[1027]Esteban Echeverria, *El matadero* ; Rafael Arevalo Martinez, *Las fieras del Tropico* ; Gabriel Garcia Marquez, *Los fimerales de la Marná Grande*, 1962.
[1028]Portant sur la vie du dictateur Juan Manuel Rosas en Argentine, Juan Carlos Garcia souligne combien cet essai est important dans la caractérisation, la construction de la figure du dictateur en Amérique latine.
[1029]*Amalia* manque de réalité esthétique selon la critique. Il constitue pourtant un des référents les plus intéressants pour Augusto Roa Bastos.
[1030]Alejo Carpentier cité par Salvador Arias (introducción) *El Recurso del método*, Madrid, Salvador Arias, [1974] 2006, p. 20.

systématiquement rapproché[1031]. Ceci s'explique par le fait que le trajet historique du roman de la dictature change de façon notoire avec l'émergence des tenants du boom. Il prend l'allure d'un véritable courant littéraire lorsque Carlos Fuentes et Mario Vargas Llosa invitent leurs compères à participer à l'écriture d'un ouvrage collectif sur les figures de la dictature en Amérique latine : « Les pères de la patrie ». A partir de profils de dictateurs, chacun d'eux était chargé de rédiger un récit court qui ferait office de chapitre pour l'ouvrage en question. Le projet ne parvint pas à son terme mais aboutit sur la production des textes représentatifs du roman de la dictature en Amérique latine : *Moi, le Suprême* de Augusto Roa Bastos, *Le Recours de la méthode* de Alejo Carpentier, et *L'Automne du Patriarche*, de Gabriel García Márquez[1032]. La publication de ces textes entre avril 1974 et mars 1975 conduit déjà la critique d'alors à annoncer une « nouvelle tendance »[1033] qui serait aussitôt confirmée par la production d'une multitude de romans sur du genre[1034].

En outre, en plus de marquer une tendance romanesque, l'importance des trois textes précités est appréciable à partir du changement opéré dans l'écriture de la dictature. Comme l'explique Ángel Rama, Juan Carlos García ou encore Guillermo León Escobar Herrán, les premiers romans sur la dictature en Amérique latine « no logran o no pretenden aprehender la figura del dictador sino el contorno de la sociedad que bajo su poderío se debatía atemorizada »[1035]. Ils traitent de la dictature certes mais ils n'approchent pas réellement la figure du dictateur qui occupe l'arrière-plan de la trame narrative quand elle n'est pas inexistante. Pour Jorge Castellanos et Miguel A. Martinez, il faut distinguer les « romans de la dictature » et les « romans de dictateur ». Les premiers décrivent le contexte politico-social de populations subissant la tyrannie, se contentent d'exprimer la vie sous la dictature tandis que les seconds mettant l'accent sur le dictateur lui-même pour en exposer le caractère[1036]. Miguel Ángel Asturias qui est le premier romancier à s'intéresser un peu plus spécialement à la figure du dictateur à travers *Monsieur le président*, ne se détache guère totalement de ses prédécesseurs. L'on peut encore noter dans son texte, « une distance qui [l']oblige à

[1031]D'aucuns estiment d'ailleurs que le roman de la dictature naît avec cette génération qui donne une dimension nouvelle au genre.
[1032]On peut également compter avec des titres comme *El recurso del método* d'Alejo Carpentier ; *Oficio de difuntos* de Arturo Uslar Pietri; *El dictador suicida* de Augusto Céspedes; *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa ; *La tempestad y la sombra* de Néstor Taboada Terán.
[1033]Les textes de Juan Liscano, Seymour Menton et Giuseppe Bellini sont les premiers à soupçonner cette tendance à l'époque. Des critiques comme Domingo Miliani, Mario Benedetti, Rubén Bareiro Saguier ou encore Bernardo Subercasseaux les rejoindront au fur et à mesure que les soupçons se préciseront.
[1034]Mario Vargas Llosa sort le sien en 2000.
[1035]Guillermo León Escobar Herrán, *La Figura del dictador como tema literario*, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1979, p. 10.
[1036]Jorge Castellanos and Miguel A. Martínez, *Latin American Research Review* Vol. 16, N°2, 1981, pp. 79-105.

contempler les figures énigmatiques depuis l'extérieur, s'introduisant timidement dans l'intimité du palais présidentiel »[1037]. L'apport de *Le Recours de la méthode*, *Moi, le Suprême* et *L'Automne du Patriarche* se situe précisément à ce niveau. Contrairement aux romans antérieurs, ces derniers se concentrent sur le personnage du dictateur, « pénètrent dans son monde, vivent en son sein, le définissent… »[1038]. Le début du texte de Gabriel García Márquez, *L'Automne du Patriarche*, symbolise exactement cette inhabituelle intrusion dans l'antre du dictateur.

> Durante el fin de semana los gallinazos se metieron por los balcones de la casa presidencial, destrozaron a picotazos las mallas de alambre de las ventanas y removieron con sus alas el tiempo estancado en el interior, y en la madrugada del lunes la ciudad despertó de su letargo de siglos con una tibia y tierna brisa de muerto grande y de podrida grandeza. Sólo entonces nos entrevimos a entrar…[1039]

L'entrée en matière du roman de Gabriel García Márquez se présente ainsi comme un double symbole d'une écriture du pouvoir de l'intérieur et d'une approche carnavalesque conférant du sens au désordre comme nous le verrons plus tard. *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi reprend cette symbolique entrée dans l'intimité du dictateur dès ses premières phrases avec l'introduction de la famille de Martial dans « la chambre verte du Guide Providentiel »[1040]. Ainsi, à l'instar de *L'Automne du Patriarche*, la première scène du roman de Sony Labou Tansi nous plonge immédiatement dans le sanctuaire du Suprême personnage. L'on remarque déjà qu'il investit lui aussi le centre de la tyrannie pour dépasser l'évocation de la violence du pouvoir simplement à partir de sa manifestation cosmique tel qu'il est par exemple le cas dans *Les Bouts de bois de Dieu* ou *Ville cruelle*. En s'installant dans l'espace privé du dictateur, le romancier traite du problème en profondeur, il passe d'une explication ouvre au lecteur l'environnement du dictateur, sa psychologie et la réalité du pouvoir dans laquelle est immergé le despote. De la sorte, il peut opérer une démythification de l'autorité providentielle du Guide Suprême de la Nation.

[1037]« una lejanía que [lo] obliga a contemplar desde afuera a las figuras enigmáticas, introduciéndose tímidamente en la intimidad del palacio presidencial ». Ángel Rama *Los dictadores latinoamericanos*, México, 1976, p. 15.

[1038]« …penetran en su mundo, viven en él, lo definen, lo explican, lo habitan… ya no es más el contorno lo esencial, el escritor ha entrado al palacio, a la casa del gobierno ». Ángel Rama *Los dictadores latinoamericanos*, *Op. cit*., p. 11.

[1039]« Durant la fin de la semaine, les charognards s'abattirent sur les balcons du palais présidentiel, détruisirent à coups de bec le grillage des fenêtres, remuèrent avec leur ailles le temps stagnant intra-muros et le lundi au petit matin la ville se réveilla d'une léthargie de plusieurs siècles sous une brise tiède et tendre de grand cadavre et de grandeur pourrie. Alors seulement nous nous risquâmes à entrer… ». Gabriel García Márquez, *El Otoño del patriarca*, *Op. cit*., p. 7.

[1040]Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit*., p. 11.

2. Le dictateur comme homme-mythe

Juan Carlos García estime que le dictateur constitue très probablement le personnage historique le plus significatif du monde latino-américain. Il est possible de dire à sa suite qu'il s'agit également de la figure historique la plus mythique. Miguel Ángel Asturias présente d'ailleurs le dictateur de son roman comme « un homme-mythe, l'être supérieur »[1041]. Conformément à l'idée de l'écrivain guatémaltèque, Guillermo León Escobar Herrán soutient que la figure du dictateur a presque toujours été une construction enrobée du « mythe de la "personnalité autoritaire" ». Avec l'ambition d'examiner l'exploitation du caractère mythique du dictateur chez les romanciers latino-américains, Guillermo León Escobar Herrán procède à une historiographie qui nous renseigne plus ou moins sur l'élaboration du mythe du dictateur en Amérique latine avant de voir comment celui-ci est attaqué par le roman de la dictature à partir des années 1970. L'historiographie du concept de dictateur permet d'avoir une idée sur la dimension mythique de ce personnage historique.

Selon le critique colombien, « l'absolutisme tient ses origines dans une conception catholique antérieure au XVI[e] siècle qui affirmait que l'autorité a été instituée par Dieu »[1042]. Au XVI[e] siècle, l'idée se consolide dans la civilisation chrétienne. Le pouvoir politique est assimilé au pouvoir religieux et l'insoumission au gouvernant est conçue comme un acte pernicieux dans la mesure où ce dernier « est le représentant de Dieu et agit suivant son inspiration »[1043]. Cette conception sera renforcée sur le plan philosophique par des penseurs comme Nicholas Machiavel ou Thomas Hobbes. Il apparaît que, pour faire preuve de sa puissance, le gouvernant doit être capable de s'imposer comme maître de la destinée de la Nation avec laquelle il fait corps. L'idée maîtresse de l'exercice du pouvoir doit être que

> la salvación del país está unida a la persona del que lo gobierna y que a ella todo lo debe estar sometido ya que representa la voluntad de la sociedad. […] Por consiguiente, se debe insistir en la conservación de la patria, convirtiéndose en ella,

[1041]« Es el hombre-mito, el ser superior » déclare-t-il à ce propos. Voir Guillermo León Escobar Herrán, *La Figura del dictador como tema literario, Op.cit*., p. 45.
[1042]« el absolutismo tiene sus orígenes en una concepción católica anterior al siglo XVI que afirma que la autoridad ha sido instituida por Dios ». Ibidem., p. 15. Il se concentre sur l'évolution de l'absolutisme dans le monde occidental mais soulignons qu'on peut en retrouver des fondements dans toutes les sociétés traditionnelles où le pouvoir était concentré entre les mains du patriarche. L'Egypte et ses Pharaons est un très bel exemple. Soulignons toutefois que, si on situe l'exercice d'un pouvoir divin à l'origine de l'absolutisme, on peut dire que la religion catholique comme les religions traditionnelles… Lui-même Guillermo León Escobar Herrán fait d'ailleurs remarquer que Gabriel García Márquez et Miguel Ángel Asturias ont un point de vue différent à propos des fondements de l'absolutisme. Le premier y verrait un héritage de la penser du pouvoir selon l'Eglise catholique, donc occidentale, tandis que le second évoquerait la mentalité des peuples indigènes.
[1043]*Idem*.

> tras identificarla con el gobernante, en suprema ley moral tanto que quien atenta contra el gobernante está atentando a su vez contra la patria[1044].

Juan Carlos García nous offre un angle historiographie encore plus intéressant pour appréhender la figure du dictateur dans le roman latino-américain. Il part de l'étymologie gréco-romaine du terme de dictateur pour montrer comment sa référence a évoluée au fil de l'histoire. Du verbe latin *dictare*, dictateur se rapporte à la personne qui dicte ou ordonne. Le terme a été utilisé dans deux champs distincts par les Grecs et Romains : celui des sciences politiques et celui de la littérature. En littérature, le dictateur peut être perçu comme « un récitateur ou un créateur »[1045]. En politique, il est celui qui ordonne, commande, profère des diktats[1046]. On remarque avec Juan Carlos García que

> la figura del dictador que produce la novela hispanoamericana enfatiza precisamente una característica de cada campo semántico: es el personaje que da órdenes y que crea su propio mundo[1047].

Créateur de son propre monde, de sa propre réalité, et ayant le pouvoir de l'imposer aux populations, le dictateur se pose facilement en mythe, en homme évoluant non pas dans réalité ordinaire sinon celle qu'il invente lui-même. La mythification passe donc par

[1044]« le salut du pays est indissociable de la personne qui le gouverne et que tout doit être soumis à cette dernière puisqu'elle représente la volonté de la société […] Par conséquent, on se doit d'insister sur la conservation de la patrie, se convertissant en elle, après l'avoir identifiée avec le gouvernant, par une suprême loi morale de sorte que la personne qui attaque le gouvernant attaque la patrie par la même occasion ». Guillermo León Escobar Herrán, *La Figura del dictador como tema literario*, *Op.cit*., pp. 16-17.

[1045]S'appuyant sur Gonzalo de Berceo et Antonio de Nebrija, il laisse entendre que dicter (dictar en espagnol) a le sens de dire, déclamer, réciter mais aussi reproduire, composer ou encore rédiger. « Ainsi, dicter des vers signifiait composer des vers ou produire de la prose, c'est-à-dire, écrire de la littérature »/« Así, dictar versos significaba componer versos o redactar prosa, es decir, escribir literatura ». Juan Carlos García, *El dictador en la novela hispanoamericana*, *Op. cit.*, p. 31. De ce point de vue, le dictateur peut être perçu comme un créateur.

[1046]Juan Carlos García explique qu'à l'origine, selon « les institutions romaines primitives », on appelait dictateur un délégué populaire servant d'intermédiaire entre les plébéiens et les patriciens. Elu pour sa sagesse et son sens commun, il se présentait comme un chef de village chargé de négocier les intérêts de ses compères auprès de patriciens. Il n'avait pas de pouvoir réel mais se situait « entre les dominants et les dominés ». Avec l'avènement de la République Romaine, le terme de dictateur a été récupéré pour renvoyer désormais à « un fonctionnaire gouvernemental ayant des charges spéciales » comme la gestion de crises politiques internes ou de guerre contre les étrangers. Le dictateur appartenait à la classe prolétaire et était désigné par le Sénat en temps de crise. Soumis au contrôle du Sénat à qui il devait rendre des comptes et qui était en charge de lui désigner un successeur, le dictateur avait un pouvoir limité, surtout que son mandat ne va pas au-delà du temps de la crise. Il est à noter que, alors que selon les « institutions romaines primitives » le dictateur était une autorité locale élue par les villageois avec le seul pouvoir de servir d'intermédiaire entre les classes, sous la République Romaine, le dictateur devient une autorité nationale désignée par le pouvoir législatif (constitué par les patriciens) « et dont le pouvoir s'étendait de la gestion des catastrophes naturelles aux lois de répressions d'insurrection ». Aussi, certains dictateurs sont parvenus à outrepasser la limitation de leur mandat, reformer les pouvoirs exécutifs et législatifs et de se conférer le droit de désigner eux-mêmes leur successeur.

[1047]« la figure du dictateur que produit le roman hispano-américain met précisément l'accent sur une caractéristique de chaque champ sémantique : c'est le personnage qui donne les ordres et qui crée son propre monde ». Juan Carlos García, *El dictador en la novela hispanoamericana*, *Op. cit.*, p. 31.

l'accumulation d'un certain nombre d'éléments qui concourent à installer le gouvernant comme "Guide Suprême" aussi bien dans son propre imaginaire que dans celui des gouvernés[1048]. Le roman latino-américain en a fourni l'archétype, le roman africain en bénéficie dans son traitement des dictatures postcoloniales. Le dictateur se présente comme un homme hors du commun et ses attributs le rapprochent de Dieu. Il est le maître absolu de la destinée de tous les citoyens, il est le chemin, la vérité et la vie. Tout passe par lui, seul son point de vue est valable et il est celui qui a le droit de vie ou de mort sur quiconque[1049]. Tel est l'image du dictateur, du moins du point de vue mythique, selon le fonctionnement de son imaginaire et du point de vue de l'imaginaire populaire.

Le dictateur est généralement issu de la plèbe. Il est inculte et accède au pouvoir grâce à l'aide d'une puissance étrangère. Zacarias dans *L'Automne du Patriarche*, comme Cypriano Ramossa dans *La Vie et demie* ou encore Martilimi Lopez dans *L'Etat honteux* rentrent dans ce schéma. La première chose qu'il fait en accédant au pouvoir est d'acquérir « un nom de règne », un nom-qualificatif mettant en valeur son caractère providentiel. On l'appelle « le Suprême » chez Augusto Roa Bastos, « le Grand Magister » chez Alejo Carpentier, le « Guide Providentiel » chez Sony Labou Tansi, « le Leader-Bien-Aimé » chez Tierno Monénembo etc. Tous ces noms-qualificatifs ont l'ambition de conférer au dictateur une image d'autorité providentielle et de légitimité populaire, le double sentiment d'une reconnaissance populaire du rôle primordial qu'il joue dans la gouvernance de la destinée de la Nation et le témoignage d'une affection liée à cette reconnaissance. Installé en « père de la nation », en « guide éclairé », le dictateur se construit une existence légendaire faite de manifestation hallucinante de puissance. Être supérieur comme le présente Miguel Ángel Asturias, son règne est marqué par un ensemble de manifestation de propriété divines.

Comme Dieu, « le guide multidimensionnel » se charge de l'ordre de son univers. Il contrôle tout, même le temps. Ainsi, le patriarche règle l'espace et le temps selon sa volonté :

> ordenaba que me quiten esta puerta de aquí y me la pongan allí, la quitaban, que me la vuelvan a poner, la ponían, que el reloj de la torre no diera las doce a las doce sino a las dos para que la vida pareciera más larga, se cumplía, sin un instante de vacilación[1050].

[1048]Situant le despotisme postcolonial dans l'héritage du commandement colonial, entre autres, Achille Mbembe évoque l'imaginaire du commandant tout-puissant.

[1049]Peut accorder la vie ou faire « taire pour les siècles des siècles ». Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, *Op. cit*., p. 10.

[1050]« Il ordonnait qu'on m'enlève cette porte d'ici et qu'on me la mette là, on l'enlevait, qu'on me la remette, on la remettait, que l'horloge de la tour ne sonne pas midi à midi mais plutôt à quatorze heures pour que la vie paraisse plus longue, c'était accompli, sans un instant d'hésitation ». Gabriel García Márquez, *El Otoño del*

Il a juste à ordonner et sa volonté est faite. Cette puissance est accompagnée d'une relative omniscience. Le dictateur est capable de connaître tout ce qui se trame sur le territoire. Sans sortir de son palais, il peut savoir qu'un « groupe de rebelles marche vers la capitale ». Grâce à cette faculté, il est au courant des conspirations à son égard, il est capable d'anticiper les projets de tout « ennemie de la patrie », il arrive à déjouer de nombreuses tentatives de coup d'état. Le dictateur est un personnage invisible pourtant il est omniprésent. Un paradoxe que relève déjà Guillermo León Escobar Herrán. En fait, enfermé dans son palais, le dictateur n'apparaît au peuple qu'à des grandes occasions. Pourtant, par la voie médiatique – son portrait est partout, il est régulièrement à la télé et à la radio, il est symboliquement représenté par les soldats à chaque coin de rue – il est omniprésent. Dans *L'Automne du Patriarche*, Gabriel García Márquez nous livre même un dictateur qui a l'air de posséder un pouvoir d'ubiquité étant donné

> qu'il semblait toujours se dédoubler, qu'on le voyait jouer aux dominos à sept heures du soir et en même temps on l'avait vu mettre le feu aux bouses de vache pour éloigner les moustiques dans la salle d'audience[1051].

Friand de référents bibliques comme cela est déjà visible avec l'ascension de Remedio la Belle dans *Cent ans de solitude*, Gabriel García Márquez établit un parallélisme évident entre son patriarche et la figure christique. Au-delà du fait que sa mère devienne une sainte canonisée, le patriarche surprend par sa résurrection « trois jours après sa première mort ». Le mystère autour de sa conception va dans le même sens : « les textes scolaires attribuaient à [sa mère de mon âme Bendición Alvarado] le prodige de l'avoir conçu sans le concours d'un mâle »[1052]. Il accomplit également des miracles comme la réhabilitation des invalides. Avec tout cela, le patriarche peut véritablement être perçu comme « l'incarnation de Dieu sur terre ». Une dimension christique qui apparaît également dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. A l'instar du Patriarche de Gabriel García Márquez, le « Papa National » de *L'Etat honteux* fait l'expérience de la mort et de la résurrection. A l'image du Christ, lorsque Martilimi Lopez sort de son linceul, ses premières paroles vont à l'endroit de sa mère pour lui demander : « maman pourquoi tu pleures ? »[1053]. Puis, il s'en va faire la preuve de sa résurrection à une population incrédule.

---

patriarca, *Op. cit*., p. 13.

[1051]« siempre parecía que se desdoblaba, que lo vieron jugando domino a las siete de la noche y al mismo tiempo prendiendo fuego a las bostas de vaca para ahuyentar los mosquitos en la sala de audiencias ». *Idem*.

[1052]« los textos escolares atribuían [a su madre de mi alma Bendición Alvarado] el prodigio de haberlo concebido sin concurso de varón ». *Ibidem*., p. 48.

[1053]Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, *Op. cit*., p. 97.

> Le monde fuit devant lui.
> – Ne fuyez pas, je suis votre président.
> – Ne fuyez pas c'est le président.
> Il leur montre sa hernie. Je suis bien moi, regardez. […] je ne suis pas mort, je suis vivant[1054].

Ce passage est d'une intertextualité évidente avec le passage de *La Bible* évoquant la résurrection du Christ. Même si, à la différence du Christ qui montre ses stigmates aux disciples pour le prouver que c'est bien lui, qu'il n'est pas mort mais effectivement vivant, le dictateur de Sony Labou Tansi leur montre sa hernie. Aussi, toujours dans le sens de sa peinture christique, Martilimi Lopez, qui est présenté comme un patriarche au « cœur de prophète », continue de veiller sur son peuple même après sa mort comme le Christ veille sur ses disciples. Ainsi, dans ce qui ressemble à la fois à un sermon et une prière chrétiens, le narrateur de *L'Etat honteux* appelle ses « frères » à aimer

> Lopez de maman qui maintenant dort au musée de la Nation dans un cercueil de pierre, avec son œil droit qui n'a pas pu se fermer, mais laissons-le regarder la patrie pour des siècles et des siècles, qu'il veille sur nous dans son sommeil de père pourrissant, laissons-le nous protéger des tyrans, ce regard de mort germera dans la mémoire des enfants de nos enfants, c'est le symbole même de notre passé, Dieu est grand ![1055]

A la lecture des romans de la dictature, la figure du dictateur va donc avec celle mythique d'un demi-dieu. Seulement, il est à souligner que, si les écrivains qui nous concernent ici dépeignent le dictateur conformément à cette image, c'est moins pour conforter son caractère providentiel de ce dernier que pour mieux s'employer à le démythifier.

3. Démythification de la figure du dictateur

Dans l'entreprise de démythification de la figure du dictateur, l'esthétique adoptée par les écrivains latino-américains dans les années 1970 est très appropriée. La génération Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier et Gabriel García Márquez choisit d'aborder la question de la dictature à partir de vie du dictateur, depuis le palais du despote. Cela a un double avantage. D'un côté, ce choix esthétique permet de proposer une histoire plurivoque, prenant en compte aussi bien le point de vue des populations que celui du dictateur. D'autre part, il favorise une interprétation psychologique du problème tandis que les autres écrivains

[1054]Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, *Op. cit*., p. 97.
[1055]*Ibidem.*, p. 23.

en proposaient une politique et social. Pour cerner le monde à peine croyable dans lequel le dictateur évolue, le grotesque devient l'esthétique appropriée.

Le bénéfice des textes comme *Moi, le Suprême*, *Le Recours de la méthode* et *L'Automne du Patriarche* est identifiable dès la focalisation qu'ils proposent, le point à partir duquel leur récit est narré. Leur entrée dans le palais présidentiel, la focalisation de la narration sur le personnage qui incarne pouvoir et la violence correspondante, offre la possibilité de cerner les dessous de la réalité mythique de la toute-puissance du « l'être suprême » et les fondements de la violence qui habite le tyran. Le narrateur se pose comme un témoin privilégié de la réalité de la dictature, non pas seulement en relevant sa manifestation populaire mais surtout en en dévoilant l'organisation interne, ce qui donne le sentiment d'être en présence d'un témoignage complet et donc des plus fiables dans un univers où le caractère mythique du dictateur ouvre les portes à une variété d'histoires à peine crédibles. Les paroles du narrateur de *L'Etat honteux* vont dans ce sens :

> Ici, c'est comme cela, dans toutes les maisons où vous allez le soir, on raconte l'histoire de feu mon colonel Martilimi Lopez, commandant en chef de l'amour et de la fraternité, et chacun y met son ton, sa salive, ses dates, ses lieux, chacun la fait briller à sa guise au ciel de notre imagination, mais voici la vraie histoire de Martilimi Lopez fils de Maman Nationale, tel que la raconte ceux de ma tribu, avec leur goût du mythe, au milieu des éclats de rire […][1056].

Le narrateur nous promet donc une version qui, même si elle peut être portée à la dimension du mythe, reste plus fidèle à la réalité que les diverses versions remodelées par l'imaginaire populaire. Nous apprenons que l'histoire de « Monsieur le Président » Martilimi Lopez est remodelée selon l'imagination d'un peuple qui a un penchant prononcé pour les mythes. Il reste l'idée que le Papa National est enrobé d'une dimension mythique mais qu'au moins, nous aurons la vraie version de son mythe. Pour mettre en scène cette « vraie histoire » du mythe du dictateur, Sony Labou Tansi se servira de procédés qui ont déjà fait leurs preuves dans le roman latino-américain sur le sujet : l'esthétique du brouillage.

Dans l'écriture des dictatures, le brouillage est celui des limites entre le dramatique et le comique, entre la gravité et la banalité, entre le profane et le sacré, entre le pleurer et le rire. Il se donne donc sous le mode du carnavalesque, le burlesque et le grotesque du réalisme magique prenant la mesure sur la vraisemblance du réalisme classique. Se confiant au sujet de l'écriture de *L'Etat honteux*, Sony Labou Tansi déclare :

[1056]Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, *Op. cit*., p. 23.

> avec l'Etat honteux, j'ai voulu écrire un livre pour rire. C'est un roman qui fait à la fois rire et pleurer. Le lecteur rit non pour le plaisir, mais à cause de la bêtise des hommes[1057].

L'ambition est donc de rire de la réalité qui y est décrite, rire de la bêtise qui y est représentée. En l'occurrence, il s'agit de rire de la bêtise du dictateur inculte qui se pose en maître de la destinée de la Nation.

On l'a dit avec Juan Carlos Garcia, le dictateur se conçoit comme « l'ordonnateur de la réalité, le créateur de situations nouvelles ». L'on constatera avec des romanciers comme Gabriel García Márquez et Sony Labou Tansi que le dictateur est, au contraire du sens étymologique de son nom, le maître d'un désordre organisé. Le premier signe se lit d'ailleurs dans le contresens des noms de règne qui ne reflètent pas du tout le caractère du dictateur. Le patriarche de Gabriel García Márquez est « appelé père bien aimé », mais il n'est aimé de personne et loin d'avoir une attitude paternelle envers son peuple, il le tyrannise. Impossible de pouvoir être aimé dans ces conditions, il ne reçoit qu'un amour de façade comme le révèle Patricio Aragonès quand l'agonie le délivre de l'obligation de maquiller la vérité :

> ahí lo dejo por poco tiempo con su mundo de mierda mi general porque el corazón me dice que nos vamos a ver muy pronto en los profundos infiernos, yo más torcido que un lebranche con este veneno y usted con la cabeza en la mano buscando donde ponerla, dicho sea sin el menor respeto mi general, pues ahora le puedo decir que nunca lo he querido como usted se imagina […] aproveche ahora para verle la cara a la verdad mi general, para que sepa que nadie le ha dicho nunca lo que piensa de veras sino que todos le dicen lo que saben que usted quiere oír mientras lo hacen reverencias por delante y le hacen pistola por detrás, agradezca siquiera la casualidad de que yo soy el hombre que más lástima le tiene en este mundo porque soy el único que me parezco a usted, el único que tiene la honradez de cantarle lo que todo el mundo dice que usted no es presidente de nadie ni está en el trono por sus cañones sino que lo sentaron los ingleses y lo sostuvieron los gringos con el par de cojones de su acorazado, que yo lo vi cucaracheando de aquí para allá y de allá para acá sin saber por dónde empezar a mandar de miedo cuando los gringos lo gritaron que aquí te dejamos con tu burdel de negros a ver cómo te las compones sin nosotros[1058].

[1057]Sony Labou Tansi, « A l'écoute de Sony Labou Tansi, écrivain », entretien proposé par Pierrette Herzberger-Fofana, *Mots Pluriels*, Friedrich-Alexander-Universität, http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1099slt.html

[1058]« Je vous laisse pour peu de temps avec votre monde de merde mon général car mon cœur me dit que nous allons nous revoir bientôt dans les profondeurs des enfers, moi plus tordu qu'une anguille de mer à cause du poison et vous votre tête dans la main cherchant où la poser, soit dit sans le moindre respect mon général, car maintenant je peux vous avouer que jamais je ne vous ai aimé comme vous l'imaginez […] profitez-en plutôt pour regarder la vérité en face mon général, pour apprendre que personne ne vous a jamais dit ce qu'il pensait vraiment mais que tous vous disent ce qu'ils savent que vous voulez entendre tandis qu'on vous fait des

Le « père de la patrie » ne bénéficie alors ni de l'amour ni de la légitimité vis-à-vis de ses citoyens. Il vit dans la solitude de son pouvoir offert par des puissances étrangères. Le « Papa National » de Sony Labou Tansi vit la même réalité. Martilimi Lopez est en quête d'amour et de légitimité. Le long des pages, il ne cesse de se comparer aux dictateurs précédents pour prouver qu'il est meilleur et que, à ce titre, il mérite l'amour de son peuple :

> sur cette terre de merde, ils n'auront jamais un président meilleur que moi, e ne suis pas Trimitti Lopez qui les pendait comme de la volaille, je ne suis pas Luigui Lafundia qui les écorchait, je ne suis pas Manuelio Samba qui les donnait à ses léopards[1059].

Il lui arrive même de penser qu'il récolte l'amour qui lui est dû tant il est proche de son peuple et que celui-ci lui chante des louanges :

> moi, Lopez national de maman, jamais je ne ferai comme l'ex-celui que vous connaissez tous, jamais comme l'ex-Levando national qui vendait les femmes en nationalisant les bordels, […] moi les rues me chantent, les maisons, les quartiers, les faubourgs, les forêts […][1060].

Mais il finit tout de même par se rendre compte qu'il n'est ni aimé, ni même vraiment respecté. Le peuple ne veut plus du tout l'écouter quand il parle à la radio, ce qui le remplit de colère et le conduit à faire placer des haut-parleurs dans toute la ville pour se faire entendre et pour s'imposer à l'esprit du peuple.

> Des quartiers entiers qui gueulent puisque les gens ont pris la honteuse habitude de tourner le bouton quand je parle, je demande à mon-colonel ministre des Frontières de faire mettre des haut-parleurs dans tous les quartiers, de veiller à ce qu'ils fonctionnent pendant que ma hernie fonctionne, parce qu'il est totalement honteux qu'un peuple n'écoute pas les discours du président, tu les feras mettre Carvanso, et que ça tonne fort, qu'ils m'entendent dans leur sommeil d'animaux honteux, qu'ils m'entendent, pendant qu'ils montent leurs femmes, pendant qu'ils m'insultent, au

courbettes par-devant et que les fusils se lèvent contre vous par derrière, remerciez au moins le hasard qui veut que je sois l'homme qui ait le plus pitié pour vous en ce monde car je suis le seul qui vous ressemble, le seul qui ait l'honnêteté de vous chanter ce que tout le monde dit, que vous n'êtes le président de personne et que vous ne devez pas votre trône à vos canons mais aux Anglais qui vous y ont installé, soutenu ensuite par les Yankees avec cette paire de couilles de votre cuirassé, que je vous ai vu trimballer d'ici jusque là-bas et de là-bas jusqu'ici sans savoir par où commencer à commander avec la peur quand les Yankees vous ont crié que nous te laissons dans ton bordel de nègres et nous verrons comment tu t'en sors sans nous ». Gabriel García Márquez, *El Otoño del patriarca*, *Op. cit*., pp. 27-28.

[1059]Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, *Op. cit*., p. 34.

[1060]*Ibidem.,* pp. 75-76.

> moins qu'ils m'entendent et que ma voix les dévierge, faute d'être aimé qu'au moins je sois craint, connu, senti[1061].

Dans *La Vie et demie*, le sort de la Nation est entre les mains du « Guide Providentiel ». Il s'agit là également d'un nom de règne en inadéquation avec la réalité apocalyptique vers laquelle ce dernier conduit son peuple. La mise en scène de guides incompétents aux noms prophétiques a sans doute pour objectif la mise en exergue d'une idée qu'on retrouve clairement dans les propos de Jean Canon :

> Il disait que les colonels, les généraux et les maréchaux n'étaient que des soldats en titre qui s'engraissaient, se battaient autour des jeunes filles et de vins mousseux, construisaient des boîtes de nuit et des villas, qui se vautraient dans la viande la plus inhumaine et, quand la puissance étrangère qui fournissait les guides en avait ainsi décidé, ils prenaient le pouvoir et choisissaient un nom de règne[1062].

Ceux qui se font passer pour des « guides éclairés » ne sont alors que des opportunistes qui, avec « l'aide des puissances étrangères qui fournissent les guides », s'emparent du pouvoir pour l'exercer en demi-dieu. Contrairement à ce que peut laisser penser leur nom, ils n'ont donc rien de providentiel et l'aura christique qui ceint leur figure n'est qu'une machination machiavélique. Sur le fond de cette pensée, les romanciers rapprochent la figure du dictateur de celle du Christ pour mieux la déconstruire au moyen de la dérision. La mise en scène d'un écart significatif entre le prétendu caractère rédempteur du dictateur et son opportunisme participe d'une opération de désacralisation de l'autorité.

Toujours au moyen de la dérision, les romanciers déconstruisent l'image christique du dictateur en démontant les petits faits qui concourent à son édification. La toute-puissance du dictateur, perçu comme un être inébranlable au pouvoir illimité, est remise en cause par sa vulnérabilité décelable quand on intègre son espace intime. Le Patriarche de Gabriel Garcia Marquez est riche de milliers de concubines et son impressionnant nombre d'enfants rend compte d'une phénoménale activité sexuelle.

> on estimait qu'au cours de sa longue vie il avait dû avoir plus de cinq mille enfants, issus des innombrables maîtresses sans amour qui s'étaient succédé dans son harem le temps qu'il souhaitait en tirer du plaisir[1063].

Pourtant, on apprend que bon nombre de ces enfants ne sont pas de lui. Partageant son harem avec ses sosies, la paternité des enfants est brouillée : « aucun d'entre eux ni aucune

[1061]Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, *Op. cit*., pp. 21-22.
[1062]Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit*., p. 175.
[1063]Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit*., pp. 47-48.

d'entre elles ne sut jamais lequel des enfants était de qui, ni de qui avec qui »[1064]. Surtout, on découvre que la virilité du Patriarche est très douteuse. Celui qu'on appelle « El Macho » ne perd que très tardivement sa virginité malgré son pouvoir militaire tant il est souvent pris de panique face à la nudité des femmes. On le voit, un soir, lorsqu'il surprend une « femme de soldats » à la rivière et qu'il est « anéanti [par] la même peur ancestrale qui l'avait maintenu immobile devant la nudité de Leticia Nazareno »[1065] qu'il ne parvient pas à posséder que « peu après le deuxième anniversaire de la séquestration »[1066]. L'on apprend ainsi qu'il était resté pétrifié en découvrant la femme du soldat en train de se baigner dans l'obscurité du soir,

> il sentait le délice de son corps dans l'obscurité mais restait paralysé par la peur car il demeurait vierge bien qu'il était déjà en possession de l'artillerie de la troisième guerre civile[1067].

En plus de cette « peur ancestrale », le Patriarche fait preuve d'une notable incompétence sexuelle, en témoignent les propos de Francisca Linero :

> le ayudé a encontrarme entre los encajes de los pollerines después de que me dejó sin resuello con su olor de amoniaco y me desgarró las bragas de un zarpazo y me buscaba con los dedos por donde no era mientras yo pensaba aturdida Santísimo Sacramento qué vergüenza, qué mala suerte, porque aquella mañana no había tenido tiempo de lavarme por estar pendiente del venado, así que él hizo por fin su voluntad al cabo de tantos meses de asedio, pero lo hizo de prisa y mal, como si hubiera sido más viejo de lo que era, o mucho más joven, estaba tan aturdido que apenas si me enteré de cuándo cumplió con su deber como mejor pudo y se soltó a llorar con unas lágrimas de orín caliente de huérfano grande y solo[1068].

Incompétent et peu viril, le « macho » est aussi ridicule qu'un grand enfant. La puissance du Guide Présidentiel de Sony Labou Tansi est, elle également, mise à mal à partir

[1064]« ninguno de ellos ni ninguna de ellas supo nunca cuál de los hijos de quién era hijo de quién, ni con quién ». Gabriel García Márquez, *El Otoño del patriarca*, *Op. cit*., p. 17.
[1065]« derrotado [por] el mismo miedo ancestral que lo mantuvo inmóvil ante la desnudez de Leticia Nazareno ». Gabriel García Márquez, *El Otoño del patriarca*, *Op. cit*., p. 149.
[1066]« poco después del segundo aniversario del secuestro ». Ibidem., p. 151. Amoureux de Leticia Nazareno, le Patriarche recourt à ses soldats qui séquestrent la jeune femme pour la-lui livrer.
[1067]« sentía el regocijo de su cuerpo en la oscuridad pero estaba paralizado de miedo porque seguía siendo virgen aunque ya era teniente de artillería en la tercera guerra civil ». *Ibidem*., p. 149.
[1068]« je l'avais aidé à me trouver entre les dentelles de ma jupe depuis qu'il m'avait coupé le souffle avec son odeur d'ammoniac et qu'il m'avait déchiré la petite culotte d'un coup de patte et qu'il me cherchait avec les doigts là où je n'étais pas pendant que toute étourdie je me disait par le Saint Sacrément quelle honte, quelle mal chance, pourquoi n'avais-je pas pris le temps de me laver ce jour-là pour être à la disposition du cerf, ainsi avait-il finit par mettre son envie en exécution après tant de mois de siège, mais il l'avait fait avec précipitation et mal, comme s'il avait été plus vieux qu'il ne l'était, ou plus jeune, il était tant étourdi qu'à peine je m'en étais rendu compte quand il avait fini son travail du mieux qu'il l'avait pu et qu'il s'était mis à pleurer à chaudes larmes de grand orphelin esseulé, pleurant avec une si profonde affliction que non seulement j'eu de la peine pour lui mais aussi pour tous les hommes ». *Ibidem*., pp. 90-91.

de la symbolique sexuelle. On est impressionné par les marathons sexuels du guide jusqu'à ce qu'on se rende compte qu'ils n'ont rien de surhumain, leur secret réside dans la consommation d'un puissant aphrodisiaque. Aussi, frappé par une terrible impuissance, le Guide Providentiel est ridiculisé par son incapacité à « posséder » Chaïdana autrement qu'au moyen de son index.

Le désappointement et tourmente du Guide Providentiel face à la témérité de Martial fait également partie de la remise en question de la toute-puissance du tyran. L'épisode initial suffit presque à traduire cet état des faits. Quand on lui apporte « l'homme », le Guide Présidentiel exerce placidement son autorité de distributeur naturel de la mort :

> [il] eut un sourire très simple avant de venir enfoncer le couteau de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de viande vendu aux Quatre Saisons, [il] retira le couteau et s'en retourna à sa viande qu'il mangea avec le même couteau ensanglanté, [il] lui ouvrit le ventre du plexus à l'aine comme on ouvre une chemise à fermeture Eclair[1069].

On constate que, devant la résistance de Martial qui « refuse de mourir cette mort », le Guide Providentiel perd le contrôle de ses nerfs et s'emporte dans la rage avant de finir par adopter « air misérable de supplication ». Il passe progressivement du statut du tout-puissant dont la volonté est faite sans ambages à celui d'égal sinon de subordonné qui est obligé de passer par la négociation pour voir ses désirs se réaliser. Ainsi finit-il par proposer à Martial la très prestigieuse « mort au champagne ».

La vulnérabilité du dictateur le fait descendre de son piédestal de divinité pour le rendre humain voire plus, animal. Ce caractère oscillant entre humanité et bestialité chez le dictateur est celui qui oriente la lecture de la violence décrite par Sony Labou Tansi et Gabriel García Márquez. Le dictateur est mû par ses instincts primaires comme on le voit à son goût prononcé pour la sensualité. Dans *L'Automne du patriarche* comme dans *La Vie et demie* et *L'Etat honteux*, les hommes de pouvoir sont animés par les plaisirs libidinaux et les fêtes à tout va[1070]. Leur sexualité est généralement bestiale, faite de rapports de plaisir sans tendresse ainsi qu'il était le cas du Patriarche

> a la hora mortal de la siesta en que se refugiaba en la penumbra de las concubinas, elegía una por asalto, sin desvestirla ni desvestirse, sin cerrar la puerta, y en el

[1069]Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit*., pp. 11-12.
[1070]A l'époque du Guide Cœur-de-Père, dans La Vie et demie, on parle d'une « année Cœur-de-père qui comptait deux cent vingt-huit fêtes ». Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit*., p. 129.

> ámbito de la casa se escuchaba entonces su resuello sin alma de marido urgente, el retintín anhelante de la espuela de oro, su llantito de perro[1071].

Le plaisir sexuel est même la plus importante occupation de Monsieur le Président, tout le reste passe après. Quand il s'enferme dans la chambre nuptiale avec Chaïdana, le Guide Providentiel donne une consigne ferme : « même si le monde est mort dehors, ne me dérangez pas »[1072]. Un passage qui fait écho à celui du Patriarche de Gabriel Garcia Marquez quand il s'enferme dans la chambre d'honneur avec Laetitia Nazareno en ordonnant que personne ne le dérange, « ce qui fit que personne ne l'interrompit même pas pour lui annoncer mon général que la fièvre jaune est en train de faire des ravages dans au sein des populations de rurales »[1073].

La bestialité est encore plus patente dans la cruauté de ces êtres qui n'hésitent pas à faire tuer tous ceux qui menacent leur pouvoir ou qui les gênent simplement. Deux épisodes sont particulièrement marquants : quand le Guide Providentiel, qui est « un carnassier », tue Martial – figure d'opposition à la dictature – et oblige sa famille à consommer « la daube » formée par son corps déchiqueté à coups de sabre. Ceux qui refusent sont tués et, à leur tour, servent de daube aux autres membres de la famille. Ainsi, « Chaïdana et Tristansia mangèrent de la daube pendant sept jours »[1074]. Le Patriarche lui aussi n'épargne pas ses adversaires. Quand il découvre que les généraux ont entrepris de lui ravir le pouvoir, il fait tuer l'instigateur et l'offre à manger à ses complices.

Malgré tout, chez Gabriel García Márquez comme chez Sony Labou Tansi, on peut reconnaître aux dicteurs une certaine sensibilité voire une sensiblerie qui les humanise. Les manifestations d'amour, notamment en l'endroit de la figure féminine, sont souvent celles qui traduisent leur sensibilité qui n'hésite pas à prendre une forme romantique manifestée par la poésie lyrique. L'attachement à la figure maternelle qui est de l'ordre du culte ou encore l'amour passionnel qu'ils éprouvent pour une femme quand elle leur semble être « la plus belle femme du monde »[1075] fait d'eux des « êtres dotés d'un cœur ». Le patriarche est

[1071]« à l'heure mortelle de la sieste où il se réfugiait dans la pénombre des concubines, en choisissait d'un bond, sans la déshabiller ni se déshabiller, sans fermer la porte, et la maison s'emplissait alors de son souffle sans âme de mari urgent, le tintement saccadé de l'éperon d'or, ses pleurnicheries de chien ». Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca, Op. cit*., p. 15.

[1072]Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit*., p. 54.

[1073]« así que nadie lo interrumpió ni siquiera con la novedad mi general de que el vómito negro estaba haciendo estragos en la población rural ». Gabriel García Márquez, *El Otoño del patriarca*, *Op. cit*., p. 158.

[1074]Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit*., p. 19.

[1075]Une phrase qui marque souvent le transport passionnel du personnage. « C'était la plus belle femme du monde », soupire Patricio Aragonès l'imposteur numéro un du pouvoir dans *L'Automne du Patriarche* (p. 15), Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit*., p. 19.

inconsolable quand meurt sa mère qu'il fait canoniser. Dans un autre accent d'humanité, il est terriblement tourmenté par le présage de la mort de sa femme. D'obscurs moments d'angoisse

> le alargaban las noches con la impresión ineludible de que Leticia Nazareno estaba ya señalada por la muerte, se la estaban matando entre las manos a pesar del rigor con que hacía probar su comida […], comprobaban la pureza del aire que respiraba porque él había temido que le pusieran veneno en la bomba del flit, […] lo atormentaba la idea de que le pusieran microbios del vomito negro en el agua de beber, vitriolo en el colirio, sutiles ingenios de muerte que le amargaban cada instante de aquellos días y lo despertaban a medianoche con [un]a pesadilla […] le prohibía salir en la calle […] pero ella se iba, mi general, se llevaba al niño, él se sobrepon[iendo] al mal presagio, los despedía con señales de conjuro desde un balcón interior rogando madre mía Bendición Alvarado protégelos, haz que la balas reboten en su corpiño, amansa el láudano, madre, endereza los pensamientos torcidos, sin un instante de sosiego mientras no volviera a sentir las sirenas de la escolta de la Plaza de Armas y veía a Leticia Nazareno y al niño atravesando el patio con las primeras luces del faro […], te ayudaba a llevar los regalos al dormitorio con la rara certidumbre de estar consumiendo las ultimas magajas de un alborozo condenado que hubiera preferido no conocer, tanto más desolado cuanto más convencido estaba de que cada recurso que concebía para aliviar aquella ansiedad insoportable, cada paso que daba para conjurarla lo acercaba sin piedad al pavoroso miércoles[1076].

La description d'un être aussi prévoyant, mettant désespérément tout en œuvre pour essayer de sauver la vie de sa femme peut manifestement susciter de la compassion de la part du lecteur quand il voit comment, malgré toutes les mesures prises par le Patriarche, sa femme et son fils sont sauvagement tués par une meute de chiens en plein marché. Martilimi Lopez fait lui aussi l'expérience de l'amour passionnel et s'effondre quand on lui annonce que sa bienaimée s'est pendue :

[1076]« lui allongeaient ses nuits quand il pressentait inéluctablement que Leticia Nazareno était déjà désignée par la mort, on la lui tuait dans les mains malgré la méticulosité avec laquelle il faisait goûter tout ce qu'elle mangeait […] on testait la pureté de l'air qu'elle respirait car on craignait qu'on glissât du poison dans la bombe du flit, […] il était tourmenté par l'idée qu'on mette des microbes de la fièvres jaune dans son eau à boire, verser du vitriol dans son collyre, des subtils ingéniosités de la mort qui gâchaient chaque instant de ses journées et le réveillaient à minuit avec [un] cauchemar […] il lui interdisait de mettre le nez dehors […] pourtant elle sortait mon général, elle emmenait même le petit, et lui surmon[tant] le mauvais augure, leur disait au revoir avec des signes de conjuration depuis un balcon interne en priant madre mia Bendicion Alvarado protège-les, fais que les balles ricochent sur son corsage, apprivoise le landanum, maman, redresse les pensées tordues, sans le moindre instant de tranquillité tant qu'il n'entendait pas les sirènes de l'escorte sur la Place des Armes, tant qu'il ne voyait pas Leticia et le petit traverser la cour sous les premiers balaiements du phare, […] il t'aidait à porter les cadeaux dans ta chambre avec l'étrange certitude qu'il était en train de ronger les dernières miettes d'une allégresse condamnée qu'il eût préféré ne pas connaître, d'autant plus désolé qu'il était convaincu que chaque expédient qu'il inventait pour soulager cette insupportable angoisse, chaque pas qu'il faisait pour la conjurer le rapprochait impitoyablement de cet épouvantable mercredi […] ». Gabriel García Márquez, *El Otoño del patriarca*, *Op. cit*., pp. 179-180.

> C'est vrai ce que vous me dites là ou quoi ? Il pleure des vraies larmes de chez nous, et nous avons compris qu'il l'aimait. Six jours qu'il est dans la morve et les larmes, les yeux bandés parce que je touche mais je n'oserai jamais regarder son cadavre. Trois fois qu'il a tenté de se tuer sur ton corps qui me punit. […]
> – Je lui ai donné la meilleure copie de mon âme.
> […] nom de Dieu je suis impossible à consoler ! […] Je lui ai tout donné : ma hernie, la nation, mon cœur, ma force…[1077]

Le dictateur est abordé sous l'angle de sa cruauté démesurée mais également avec des aspects humains, qui peuvent être nobles ou vils. C'est justement ce qui semble marquer les nouvelles écritures de la violence. Contrairement au traitement politico-social que proposaient les romans classiques, les nouvelles écritures de la violence interrogent la figure de la violence pour rechercher des explications historico-culturelles et biographico-psychologique[1078]. Dès lors, la question n'est plus traitée d'un point de vue manichéen faisant simplement du criminel tyran « une bête moins humaine que le chien, une bête moins humaine que le cochon »[1079] mais plutôt d'un point de vue analytique essayant de cerner les différents fondements de cette déshumanisation. En se focalisant sur l'épicentre de la violence, sur la figure caractéristique de la violence absolue, les nouvelles écritures de la violence semblent révéler que celle-ci n'est pas le simple fait d'une personne ontologiquement maléfique, un monstre hors du commun. Elle serait le résultat d'un processus de déshumanisation dont l'origine est la quête du pouvoir qui anime tout être[1080]. La violence naît du désir du pouvoir et est régénérée par le pouvoir lui-même, la solitude en est la fatale conséquence. Ainsi Guillermo León Escobar Herrán résume-t-il l'idée principale des romans de la dictature tels qu'ils se présentent à partir des années 1970 en Amérique latine. On pourra dire, en sommes, que les nouvelles écritures de la violence ne se contentent plus de peindre la mort pour condamner la violence absolue qui gagne un monde en générale déshumanisation, elles invitent plutôt à « apprendre à vivre ». La conclusion de l'expérience du Patriarche sur laquelle se ferme le roman de Gabriel García Márquez nous laisse, à l'image d'un conte, sur cet enseignement : « on apprend trop tard que même les vies les plus vastes et les plus utiles ne servent à rien de plus qu'apprendre à vivre »[1081].

[1077]Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, *Op. cit*., p. 50.
[1078]Voir Carlos Pacheco, Ángel Rama *Los dictadores latinoamericanos, Op. cit.*
[1079]Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *Op. cit*., p. 116.
[1080]Gabriel García Márquez développe cette idée soulignant que, quelque la sphère de la société ou le statut, on est tous en quête d'un certain pouvoir, de quelque ordre que ce soit, vis-à-vis des autres.
[1081]« se aprende demasiado tarde que hasta las vidas más dilatadas y útiles no alcanzan para nada más que aprender a vivir ». Gabriel García Márquez, *El Otono del patriarca*, *Op. cit*., p. 242.

Nous avons mis l'accent sur les nouvelles écritures de la violence, précisément l'écriture des dictatures, parce qu'il s'agit d'écritures qui synthétisent le mieux la nouvelle orientation esthétique des écrivains africains au contact du roman latino-américain. Mais nous pouvons également parler d'un nouveau traitement de la question de l'identité qui n'est plus la quête d'une essentialité perdue dans le passé ancestral mais plutôt une enquête sur une construction de soi à partir d'éléments qui peuvent avoir été embrouillés par les entrelacs d'une tortueuse histoire. Les romans de Tierno Monénembo, en l'occurrence *Pelourinho* et *Les Coqs cubains chantent à minuit*, nous présentent par exemple des Africains qui s'interrogent sur leur identité en se tournant curieusement vers l'Amérique latine.

Il en ressort que dans sa relation avec l'univers latino-américain, le roman africain adopte de nouvelles orientations qui reconfigurent son aspect esthétique renouvelant ainsi son identité. A la place des romans linéaires, soigneusement écrits et aussi réaliste que les romans du modèle occidental, des œuvres hybrides, dépassant le réalisme classique et exploitant de façon débridée la culture populaire et traditionnelle voient le jour. Des textes certainement portés par un élan postcolonial.

IV/ Une écriture posturale (?)

La déviation du modèle occidental, et surtout l'adoption du modèle latino-américain, a tout l'air d'une stratégie de positionnement. A l'origine de la théorie des champs, Pierre Bourdieu fait remarquer que l'espace littéraire constitue un champ au sein duquel chaque écrivain occupe une position. Le positionnement dans le champ laisse deux possibilités à un écrivain : il « peut se porter vers une position déjà existante en adoptant une pratique littéraire reconnue et bien codifiée. Il peut vouloir aussi créer une nouvelle position et s'associer dans ce but avec d'autres dans une avant-garde »[1082]. S'il apparaît clairement que les écrivains latino-américains s'inscrivent dans le second cas, nous avons le sentiment que leurs collègues africains sont plutôt concernés par l'adhésion à la position déjà existante. Nous-nous intéressons particulièrement à cette adhésion en cela qu'elle nous parait une stratégie servant le rayonnement du roman africain.

L'adoption du modèle latino-américain par une variété d'écrivains à partir du tournant des années 1980 a considérablement revitalisé la littérature africaine en lui permettant de se redéfinir et de s'ouvrir vers de nouvelles perspectives. Recourant à Jean-Jacques Séwanou Dabla, nous pouvons dire que la phratrie de l'imaginaire apporte de la vitalité à une littérature

[1082]Rémy Ponton « Champ littéraire », *Le Dictionnaire du littéraire*, *Op.cit*., p. 108.

qui avait besoin d'un nouveau souffle pour accéder à un peu plus de visibilité. François Tchichellé Tchivéla le remarque d'ailleurs, la fréquentation des romanciers latino-américains permet aux romanciers africains de se rendre compte des trois réalités suivantes :

> On peut écrire avec la langue du colonisateur des œuvres personnelles de qualité. Il existe de manières non balzaciennes de produire des romans convaincants. Enfin, on peut subir l'influence des écrivains étrangers et, cependant, créer une littérature originale et remarquable[1083].

Ces trois enseignements ont « décomplexé » les écrivains africains qui ont vite fait de se réapproprier la langue coloniale, de subvertir le roman traditionnel hérité de Balzac et surtout, ils se sont manifestement tournés vers l'extérieur pour se recréer. Sur les traces du roman latino-américain, le roman africain tente de devenir un « véritable réceptacle de lettres universelles ». Ainsi souscrit-il d'une certaine manière à « l'anthropophagie » qu'on peut considérer comme un caractère de la position littéraire des latino-américains, tout comme la résistance au centre par des techniques de subversion que sont le multiculturalisme syncrétique ou l'hybridation de la langue du colon par l'insertion de mots du terroir et le dialogue instauré entre le roman et la paralittérature ou les littératures populaires. Tous les critiques s'accordent sur le fait que *La Vie et demie* a bouleversé l'univers romanesque en l'inscrivant dans la nouvelle ère qu'on lui connaît. Mais « la novation » dont parlent souvent les critiques est en fait une application africaine des caractéristiques du roman latino-américain. Le rapprochement de l'œuvre de Sony Labou Tansi avec celle de Gabriel Garcia Marquez nous le montre bien. Nous trouvons deux raisons à l'occupation de cette position latino-américaine : la volonté des écrivains de profiter du capital symbolique de la littérature latino-américaine et l'incitation des éditeurs en quête de caractères postcoloniaux.

Le rayonnement que connaît la littérature latino-américaine dans les années 1950-1960 suscite l'intérêt chez les écrivains africains. Ces derniers s'orientent vers la littérature latino-américaine, « la plus importante de notre temps même si l'exil l'écorche vive »[1084], pour bénéficier de son capital symbolique[1085] en vue de mettre en œuvre une littérature originale,

[1083]François Tchichellé Tchivéla, « Une parenté outre-atlantique », *Notre librairie, Littérature Congolaise, N°92/93, 1988,* p. 34.
[1084]Mame Seck Mbacke, « Littérature africaine et littérature latino-américaine », *Notre librairie, Littérature Congolaise Ethiopiques numéro, revue socialiste de culture négro-africaine nouvelle série, volume I, N°35/35, 1983,* lu en ligne sur http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article933, consulté le 10/07/2011.
[1085]Pierre Bourdieu adapte la notion de capital référant au capital économique (reflétant le patrimoine d'un individu) à la sociologie où il peut renvoyer aux différentes formes de richesse d'un individu : capital culturel pour les ressources culturelles ou capital social pour caractériser la richesse du réseau social. Le capital symbolique désigne toute forme de capital (culturel, social, ou économique) ayant une reconnaissance particulière au sein de la société.

d'expression personnelle. Le crédit acquis par les écrivains latino-américains dans la représentation magico-réaliste de la société profite par exemple aux romanciers africains. La société africaine est caractérisée par la conviction qu'il n'y a pas de frontière étanche entre le monde visible et le monde invisible, entre le rêve et la réalité, entre la réalité et la magie. Mais le souci de vraisemblance, du point de vue de la réalité occidentale, n'a pas souvent permis aux écrivains africains d'exprimer leur univers dans ce dialogue de réalités. Ils semblaient obligés de les inscrire dans l'ordre du merveilleux ou du fantastique installant une distinction entre le monde ordinaire, tangible et le monde extraordinaire, étranger à l'univers quotidien. Le cas de *Soundjata ou l'Epopée mandingue*[1086] comme celui de *L'Initié*[1087] qui justifient les prodiges de leurs personnages par leur appartenance à des mondes où les hommes sont habitables par des forces ''surnaturelles''. Ainsi que nous l'avons vu en amont, le réalisme magique ouvre un questionnement sur le réalisme classique et la vraisemblance, un questionnement qui aboutit sur une validation de la subjectivité de la vraisemblance. Les écrivains peuvent désormais assumer leurs univers prodigieux sans se soucier de les crédibiliser selon les codes de vraisemblance occidentaux où le prodige s'explique par « le surnaturel ». On le voit chez Gabriel Garcia Marquez, les réalités extraordinaires n'ont pas toujours d'explications dans « le surnaturel », elles peuvent simplement rester sans explications comme les onze mois d'éveil de Pedro Vicario ou la « diarrhée pestilentielle »[1088] de son frère Pablo Vicario qui fit déborder plusieurs seaux qui ont tout l'air naturels même en restant inintelligibles. Le crédit de Gabriel Garcia Marquez dans ce domaine sert Sony Labou Tansi qui peut à son tour défier la logique et le rationnel avec, par exemple, les morts qui n'abandonnent pas totalement leurs facultés vitales comme Estina Benta dont le cadavre éparpillé sur la place publique n'arrête pas de crier « à moi, à l'aide : il m'a tuée »[1089] ou Carlanzo Mana dont la tête peut encore répondre à une question après sa décapitation. La magie rejoint ainsi la réalité quotidienne pour n'être plus que des composantes d'un même monde naturel sans que la réception de l'œuvre de Sony Labou Tansi n'en souffre. Avec l'exemple de Sony Labou Tansi partage le crédit acquis par Gabriel Garcia Marquez en adoptant le réalisme magique, nous pouvons dire que les romanciers africains se tournent vers les latino-américains pour bénéficier de leur originalité reconnue. Mais le choix de romanciers

[1086]Djibril Tamsir Niane*, Soundjata ou l'Epopée Mandingue*, Paris, Présence africaine, 1960.
[1087]Olympe Bhely-Quenum*, L'Initié*, Paris, Présence Africaine, 1979.
[1088]Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada, Op. cit.*, p. 80.
[1089]Après l'assassinat d'Estina Benta par son époux, cette phrase semble constituer un refrain qui rythme la prise de conscience des habitants de Valancia. Chacun ne cesse d'être appelé à la réalité par l'atrocité du crime avec cadavre qui scande : « à moi, à l'aide : il m'a tuée ».

africains n'est pas seulement motivé par le désir personnel d'originalité affirmée, il obéit également à une volonté éditoriale.

Comme l'affirme Mame Seck Mbacke, la littérature latino-américaine peut être considérée comme l'une des plus importantes de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Cela se fait ressentir dans le monde de l'édition où une écriture proche de celle des latino-américains est demandée aux romanciers africains. En fait, les maisons d'édition ont de plus en plus de pouvoir sur la littérature. Ainsi que le relève Tierno Monénembo, ils vont désormais au-delà de leur rôle d'éditeur et de promoteur de livres pour de plus en plus tendre « à fabriquer la littérature au lieu de fabriquer les livres »[1090]. On remarque, toujours avec Tierno Monénembo, que le pouvoir de sélection des éditeurs leur permet d'orienter la littérature en privilégiant un courant plutôt qu'un autre, une position plutôt qu'une autre. En ce qui concerne la littérature africaine depuis les années 1970-1980, c'est l'édition qui joue « au maître d'ordre », qui indique le courant :

> il y a eu la grande vogue de la dénonciation des dictatures, à l'instar des littératures latino-américaines ; il y a la grande vogue Sony Labou Tansi qui se réfère délibérément à la littérature latino-américaine. Effectivement, actuellement c'est ce courant qui prédomine, c'est lui qui est le plus sollicité par les éditeurs, le plus demandé si vous voulez[1091].

Le positionnement joue ainsi un grand rôle dans les possibilités d'édition et de carrière. L'adhésion à la position des romanciers latino-américains s'avère alors être une certaine orientation éditoriale.

L'orientation latino-américaine du roman africain peut se lire comme une stratégie de positionnement. Intéressés par la doctrine de cette jeune littérature qui parvient à s'exprimer de façon autonome et originale dans le champ littéraire jusqu'alors dominé par les littératures occidentales, les romanciers africains adoptent le modèle latino-américain pour partager leur capital symbolique, leur reconnaissance d'originalité. Ils le font également sous l'impulsion des maisons d'édition qui sont en quête des catégories esthétiques mises en valeur par la littérature latino-américaine qui fonctionne particulièrement sur le marché. Le positionnement des romanciers africains est doublement intéressant en cela qu'il accorde du crédit auprès du public et donc au niveau de la réception, et au niveau de l'édition.

[1090]Tierno Monénembo, « Interviews d'écrivains », Interview réalisée par Cevaer (F.), *Nouvelles du sud, ces écrivains d'Afrique noire,* Nouvelles du sud, 1998, p. 111.
[1091]*Idem*,, pp. 111-112.

L'écrivain se posant non plus comme un agent passif du champ littéraire mais plutôt comme un agent actif. L'on pensera ici à la notion de « posture » littéraire mise en exergue par Jérôme Meizoz en la définissant comme « la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire »[1092]. En d'autres termes, la posture littéraire est « une façon de faire face, comme on dit, littéralement : *faire (bonne ou mauvaise) figure* aux avantages et désavantages de la position qu'on occupe dans le jeu littéraire ou généralement artistique »[1093]. Elle est « un fait d'individualisation », l'écrivain mettant en valeur ce qui le distingue de ses concurrents, ce qui le rend particuliers ou plus légitime que ses rivaux. En postulant par exemple une nouvelle forme de réalisme ici, en revendiquant le droit à l'imagination, Carlos Fuentes et Sony Labou Tansi se présentent comme des écrivains évoluant hors de la prison, distincts des dociles « consommateurs des obsessions des autres ». Bien plus encore, ils se présentent en position d'être capable d'ajouter du monde au monde, contrairement aux écrivains emprisonnés par le réalisme classiquement défini et donc prisonniers du canon occidental[1094].

[1092]Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*. *Mises en scène de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, p. 18.
[1093]*Ibidem*., p. 20.
[1094]Pour revenir sur les propos de Sony Labou Tansi, on voit bien comment ils participent d'une double logique de légitimation de soi et délégitimation de l'adverse quand on sait que l'écrivain congolais considère qu'« au fond, manquer d'imagination c'est être sérieusement "handicapé mental" ». Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, *Op. cit*., p. 18.

Conclusion générale :

« L'histoire culturelle […] est faite de changements de goûts, d'approches, de convictions, d'explications, à la fois de rétentions et de renouvellements »[1095]. Suivant ce principe évoqué par Judith Schlanger, la littérature afro-francophone subsaharienne connaît un important changement autour des années 1980 avec l'émergence d'une génération d'écrivains renouvelant l'approche littéraire de la génération précédente tout en profitant des acquis de

[1095] Judith Schlanger, *Le Neuf, le différent et le déjà-là*, Paris, Hermann, 2014, p. 6.

celle-ci[1096]. Ce changement d'approche opéré par ceux que Jean-Jacques Séwanou Dabla nommera « les romanciers de la seconde génération » se fonde sur la conviction qu'ont ces derniers d'être des héritiers d'une culture universelle. Ils se définissent généralement comme des « afro-quelque chose », appartenant ou provenant de l'Afrique mais nourris par une réalité multiculturelle qu'ils décident d'assumer pleinement. En tant qu'« afro-quelque chose », les romanciers de la seconde génération sont libres de se projeter vers n'importe quel autre univers (géographique, culturel, identitaire) sans perdre le sentiment de légitimité. Un des résultats de cette liberté de projection est l'émergence des romanciers que nous pouvons qualifier d'afro-latinos. Il s'agit de romanciers attachés à l'univers latino-américain qu'ils semblent avoir adopté, attachement qui se manifeste par l'exploitation du monde latino-américain comme espace ainsi qu'on le notera chez des écrivains comme Tierno Monénembo, Sami Tchak ou Kangni Alem, ou simplement de la production d'un effet latino dans le texte ainsi que cela apparaît dans des romans de Sony Labou Tansi, Kossi Efoui voire Henri Lopes. Au-delà de l'espace et de l'introduction d'éléments « ibérisants » propres à créer l'effet latino, ce sont les thèmes abordés et l'esthétique qui attirent le plus l'attention. Ce sont ces référents qui définissent, de façon plus tangible, l'orientation latino-américaine du roman africain.

Par son orientation latino-américaine, le roman africain rencontre le roman latino-américain dans l'expression de son imaginaire, ce qui nous a amené à parler de phratrie de l'imaginaire. Notre travail a consisté en l'examen de la phratrie de l'imaginaire ainsi présentée. Il s'agissait de se demander comment se manifeste concrètement la rencontre transatlantique mais surtout d'en proposer une justification et une interprétation. Nous nous sommes demandé si la rencontre intertextuelle entre des romans africains et des romans latino-américains était purement aléatoire, de l'ordre de la simple homologie comme cela peut se produire entre des écrivains ignorant la production les uns des autres. Posant comme hypothèse de base que l'orientation latino-américaine du roman africain était une entreprise volontaire et assumée, la question restait de savoir quels pouvaient en être les enjeux. Nous avons pensé à trois hypothèses formulées comme suit : le désir des écrivains africains d'échapper à la domination du centre que représente l'Occident les conduit à revoir leur projet esthétique et sinon à trouver de nouveaux modèles, au moins à les diversifier ; leur volonté de s'identifier à un modèle caractéristiquement plus proche les oriente vers l'univers latino-américain auquel ils peuvent reconnaitre une parenté géographique, climatique, politico-

[1096]Pensons encore aux propos de Sony Labou Tansi déclarant : « Je n'écrirai pas comme mes parents, bien que, tout compte fait, c'est leur rêve que je porte ; je l'agrandis à mon aise parce que c'est le choix qui crée l'homme ». Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, *Op. cit*., p. 33.

sociale, historique et culturelle ; la nécessité d'adopter une position nouvelle et crédible dans le champ littéraire qui est le leur se présente également comme une motivation valable dans l'adoption du modèle latino-américain. Les trois hypothèses ainsi formulées ont structuré notre analyse en trois parties permettant de cerner le phénomène à la fois dans sa construction, dans sa manifestation et dans sa signification.

D'abord, nous nous sommes employé à mettre en exergue la généalogie de la phratrie transatlantique de l'imaginaire en nous intéressant à l'histoire politique et culturelle de chacun des espaces. Nous avons relevé que l'histoire de l'expansion européenne, matérialisée par l'entreprise coloniale, bouleverse le monde traditionnel des sociétés africaines et américaines en rendant, par le même coup, complexe la représentation mentale de soi chez les indigènes en les installant dans une situation de double culture (autochtone/étrangère) avec laquelle ils doivent renégocier, leur identité, leur rapport au monde, leur imaginaire. Le rapport au réel, la conception du monde dans les sociétés traditionnelles d'Afrique et d'Amérique contraste nettement avec celle qui leur est imposée par les colons. En plus, celle-ci primant sur celle-là, la hiérarchie des cultures se traduit par une délégitimation des cultures ancestrales qui, jusqu'alors, servaient de repères à des individus. Ces derniers étaient désormais obligés de composer avec une culture étrangère dont les fondements leurs étaient tout aussi étrangers, une culture dans laquelle on pourra dire que l'indigène « apprend à marcher. Il ne sait pas où il va. Mais il sait seulement qu'il faut qu'il lève un pied et le mettent devant, puis qu'il lève l'autre et le mette devant le premier »[1097].

Miroir sa culture d'émergence, la littérature est à même de rendre compte de l'impact de la présence hiérarchisée des cultures ainsi mises en rapport en Amérique latine comme en Afrique. A ce sujet, nous avons pu observer comment la situation délicate dans laquelle l'intervention européenne place « les sujets colonisés » rend propice l'élaboration d'une littérature dont la quête d'authenticité initiera un processus d'ouverture aux littératures d'autres univers que leur monde traditionnel ou colonial. Conformément à l'idée d'Ángel Rama[1098] – qui trouve écho chez Josias Sémujanga[1099] quand il évoque la mémoire transculturelle des romanciers africains – nous avons remarqué que, en présence d'une double culture faisant coexister la culture indigène et la culture coloniale, les écrivains recourent à la « transculturation narrative » qui s'impose comme moyen littéraire de dire le monde

[1097]Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Juliard, 1961, p. 56.
[1098]Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, *Op. cit.*
[1099]Josias Semujanga, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », *Op. cit*.

hétérogène dans lequel évoluent leurs sociétés. La problématique culturelle qui est foncièrement imprégnée du traumatisme historique pour l'Afrique comme pour l'Amérique latine conduit donc les écrivains africains et latino-américains vers un cosmopolitisme qui ouvre les portes à l'expression de la phratrie de l'imaginaire. Le constat final est que l'histoire politique et culturelle de l'Afrique et de l'Amérique latine préfigure la connivence des univers littéraires de ces deux espaces ; l'existence d'une médiathèque transatlantique en est la mise en évidence.

La mise en lumière d'une médiathèque latino-africaine permet de montrer que les littératures latino-américaine et africaine poussent sur un fond commun de culture. En nous référant à la théorie des structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand, nous pouvons soutenir que la médiathèque latino-africaine, réceptacle d'une culture en partage, produit des imaginaires dont la proximité justifie la connivence des écrivains. On pouvait se demander comment comprendre l'idée même de l'existence d'une médiathèque latino-africaine. D'une part, l'idée ne serait-elle pas trop englobante si on se dit que la culture africaine en Amérique latine se limite aux pays qu'on peut situer dans « les Amériques noires » ? D'autre part, s'il est évident que l'Amérique latine a hérité de la culture africaine, qu'en est-il de l'Afrique par rapport à l'Amérique latine ? La culture en partage serait-elle finalement la culture africaine ou réellement une culture latino-africaine ? En d'autres termes, s'agirait-il d'une médiathèque africaine en Amérique latine ou comme il est mentionné ici une médiathèque latino-africaine ? Ces questions légitimes ont donc trouvé une réponse dans la première partie de notre analyse.

Nous avons souligné avec Guy Hazael-Massieux qu'en fait, en devenant latine, l'Amérique devenait partiellement africaine par la même occasion. Des traces de la vie et de la culture africaine peuvent être retrouvées partout où sont passés les Européens sur le continent américain. Aussi, la culture africaine ne se manifeste plus essentiellement sous ses formes originales et n'est plus circonscrite à une géographie marquée par la présence de populations afrodescendantes. En outre, nous avons vu qu'il est également possible d'évoquer une présence latino-américaine en Afrique. Nous avons pris l'exemple des musiques et danses latino-américaines qui participent de la culture urbaine des sociétés africaines depuis plusieurs décennies maintenant – le va-et-vient justement mis en valeur par Tierno Monénembo dans *Les Coqs cubains chantent à minuit* – mais nous aurions pu mentionner aussi la peinture voire la photographie. Ainsi, parce que nous pouvons dire que l'Afrique et l'Amérique latine procèdent réciproquement à des emprunts, qu'elles ont en partage un univers culturel où

chacune des parties peut profiter des productions de l'autre, nous nous sentons à mesure de parler d'une médiathèque commune aux deux univers.

Ce premier temps de notre étude nous a permis de comprendre combien les écrivains latino-américains et africains étaient prédisposés à la rencontre transocéanique de l'imaginaire qui donnerait naissance à la phratrie. Il nous a servi à exploiter la pensée de Carl Gustav Jung – qui, rappelons-le, soutient que les imaginaires individuels s'enracinent dans l'inconscient collectif qui lui-même se construit sur la base d'un fond commun de culture – pour avancer que la phratrie repose sur un imaginaire en partage, sur une parenté dans le mode de penser, de conception et de représentation du réel.

Nous nous sommes ensuite penché sur l'expression romanesque de la parenté des univers africain et latino-américain en proposant une lecture strictement dialogique des textes de notre corpus. Il s'est agi de mettre en évidence l'expression intertextuelle de la phratrie en procédant par études de cas. L'idée de départ était celle déjà exposée au niveau de la première partie, à savoir qu'il y a une parenté historique et culturelle prédisposant les Africains et Latino-américains à la connivence de l'imaginaire et donc de leur production littéraire. Ainsi, reconnaissant à la parenté des univers une influence remarquable sur l'orientation littéraire des écrivains, nous traversions l'opposition parenté/influence pour parler d'une influence de la parenté régissant ce qu'on peut appeler une écriture latino-américaine du roman africain. Toute la question restait alors de savoir comment se lit cette influence de la parenté dans les textes. Nos études de cas nous ont justement servi à y répondre.

A partir du cas de Tierno Monénembo (*Pelourinho*) et Jorge Amado (*Bahia de tous les saints*), on peut voir que les écrivains jouent sur leur rapport historique pour évoquer la fraternité des peuples africains et latino-américains. Axé autour du thème de la mémoire, notre analyse soulignait que l'intérêt plus récent des écrivains africains pour le monde latino-américain répond à celui bien plus ancien des écrivains latino-américains pour l'univers africain et que cet intérêt est suscité par leur mémoire en partage. Tirant argument de cette mémoire, l'Afrique et l'Amérique latine sont mises côte-à-côte dans une posture fraternelle édifiant une identité transatlantique. On peut y voir la marque d'une nouvelle perspective identitaire, supranationale et supragéographique, simplement culturelle. L'aspiration à une expression supranationale est d'ailleurs un point qui unit les écrivains des deux bords. A ce titre, il est possible de relever combien le modèle latino-américain favorise une littérature africaine plus universaliste que celle de la génération précédente. Le cas de Sony Labou Tansi

(*Les sept solitudes de Lorsa Lopez*) et Gabriel García Márquez (*Chronique d'une mort annoncée*) – dont l'œuvre dépasse les problématiques spécifiques à leur société pour s'intéresser à l'Homme – nous a aidé à étayer cette idée. Le romancier met désormais son œuvre au service de l'homme et non plus spécialement au service de « son peuple », passant de romancier de la condition sociale au « romancier de l'inquiétude existentielle ». L'élan humaniste qui le rapproche de Gabriel García Márquez, Sony Labou Tansi s'inscrit dans une posture universaliste dépassant les frontières habituelles de l'écriture africaine. Ainsi que l'évoquait déjà Ahmadou Kourouma, il s'agit pour l'écrivain africain d'écrire à l'attention d'un public plus large que l'Afrique ou l'Europe.

Aussi, la relation Sony Labou Tansi/ Gabriel García Márquez a été l'occasion d'évoquer la question de l'influence. Nous avons pu noter que l'indéniable influence de Gabriel García Márquez sur Sony Labou Tansi se traduit chez ce dernier par un travail de transformation des ressources empruntées pour les faire fructifier à son propre avantage. Il parle lui-même de travailler à « dépasser » ceux qui l'influencent. Procédant toujours par étude de cas, il est apparu intéressant de porter notre intérêt sur l'œuvre de Sami Tchak qui ouvre d'autres perspectives au rapport entre le roman africain et le roman latino-américain. Nous avons constaté que, contrairement à Sony Labou Tansi ou Tierno Monénembo qui expriment leur fascination pour les écrivains latino-américains en se rapportant particulièrement à la génération dite du « boom », Sami Tchak s'inscrit plutôt dans la posture de la génération actuelle des écrivains latino-américains. Non sans s'en montrer admiratif, il délaisse tout de même – d'une certaine façon – les classiques latino-américains pour se rapprocher d'une littérature latino-américaine plus contemporaine, une génération qui, désormais, met l'accent sur les réalités sociales oubliées sinon négligées par les classiques.

En fait, dans une tentative de dépassement de l'esthétique magico-réaliste – que beaucoup d'écrivains et critiques latino-américains perçoivent comme une esthétique de propagande – une nouvelle génération d'écrivains latino-américains propose une esthétique de l'obscène dont l'ambition est de mettre à nu la cruauté de la vie sociale en se focalisant sur les « petites gens », les gens restés invisibles dans « la grande littérature ». Il s'agit du « réalisme sale » dont la principale caractéristique est d'exposer la vie quotidienne dans les sociétés urbaines en mettant l'accent sur sa banalité et en explorant sa « réalité totale » c'est-à-dire sans aucun égard pour les tabous. Au moyen d'un discours non aseptisé, on peut même considérer que le réalisme sale est une « esthétique du déchet » qui va à la recherche des

tabous pour exprimer le monde sous un regard naviguant entre le scatologique, le sordide, le trash et le sadique.

Il est observable à partir de notre deuxième moment d'analyse que les modalités de recours à l'univers latino-américains varient selon les écrivains africains mais peuvent aussi bien se recouper entre elles. Sony Labou Tansi et Tierno Monénembo s'inscrivent dans un rapport très dialogique avec les écrivains latino-américains. Le premier réactualise, remodèle, prolonge l'œuvre de l'écrivain colombien Gabriel García Márquez à qui il rend manifestement hommage en l'inscrivant au nombre de ses compagnons littéraires. Le second répond à l'appel de Jorge Amado à qui il manifeste clairement sa solidarité dans l'entreprise de revivification de la mémoire transatlantique, de consolidation de la parenté entre les frères Africains et Latino-américains liés par l'histoire, d'édification d'une identité transatlantique. A côté de ses aînés, Sami Tchak est plutôt orienté vers des écrivains latino-américains comme Pedro Juan Gutiérrez ou Fernando Vallejo avec qui il partage le projet d'exposer la face cachée et obscure des sociétés urbaines contemporaines. Dans tous les cas, un pont s'établit entre les univers africain et latino-américain. Cela va du rapport historico-culturel rassemblant la phratrie autour d'une mémoire orientée vers une identité culturelle commune à l'élan humaniste qui explore la condition de l'homme d'un point de vue magico-réaliste en passant par la vie dans les sociétés urbaines.

Enfin, de l'ordre de l'herméneutique, notre dernière partie s'est essentiellement axée sur les enjeux de la phratrie. Ses origines cernées, sa manifestation décrite, il nous restait désormais – conformément à nos motivations initiales – à proposer une interrogation des réalités qui sous-tendent l'organisation de la phratrie de l'imaginaire. Si la parenté des univers africain et latino-américain résulte en grande partie du processus historique, l'exploitation de cette parenté semble bien avoir des motivations esthétiques, idéologiques et stratégiques. Il apparaît à cet effet que, à l'image des écrivains latino-américains qui, d'une part se sont tournés vers la France pour se défaire de la domination espagnole et qui, d'autre part, ont pu tirer profit de la présence culturelle de l'Afrique en Amérique latine pour apporter de nouvelles couleurs à leur littérature, les écrivains africains choisissent de se défaire de la domination française en optant pour le modèle latino-américain.

Il faut dire que le modèle latino-américain est profondément bénéfique aux romanciers africains en cela qu'il leur offre de la matière, aussi bien sur un plan thématique que stylistique, pour donner une nouvelle impulsion à leur production romanesque. Il leur propose

des pistes particulièrement intéressantes pour l'expression d'un espace qui se veut naturellement baroque, un modèle séduisant par ses propositions de dépassement du réalisme classique qui ne suffit plus pour cerner la réalité telle qu'elle est perçue par les écrivains africains postcoloniaux. Au-delà des thèmes nouveaux comme celui des dictatures sanglantes ou la violence urbaine, c'est l'esthétique mise en œuvre dans leur traitement – pensons par exemple au réalisme magique et au réalisme sale – qui revitalise le roman africain à un moment où il était « en bout de souffle ». S'il n'inspire rien de réellement étranger au monde africain, le contact avec la littérature latino-américaine décomplexe tout au moins les écrivains africains qui, adoptant une posture postcoloniale, prennent désormais plus de liberté dans leur écriture. En outre, en s'inscrivant dans le sillage de la littérature latino-américaine – déjà détentrice d'un estimable crédit littéraire d'autant plus qu'elle a su se libérer de son ancienne métropole pour se constituer son propre centre littéraire – les romanciers africains adoptent une stratégie en vue d'occuper une position nouvelle dans le champ francophone et de contribuer à l'autonomisation du champ littéraire africain. Nous pouvons même parler d'exercice d'une nouvelle solidarité. C'est-à-dire qu'on peut lire dans la manifestation de la phratrie, une volonté pour les romanciers du Sud – ici, Africains et latino-américains – de s'organiser en une grande famille esthétiquement identifiable pour faire face au Nord qui a longtemps bénéficié du statut de Centre littéraire. Dans une opposition Centre/périphérie, il s'agirait ainsi de privilégier de nouveaux rapports Sud-Sud en se passant de l'intervention tutélaire du Nord conformément à l'idée de Yves Clavaron.

Au sortir de notre analyse, nous sommes en mesure de soutenir que la phratrie de l'imaginaire renferme des enjeux aussi bien esthétiques et stratégiques qu'idéologiques. Sachant avec Frederic Jameson que « les littératures périphériques » sont étroitement liées à la politique, on peut dire que la phratrie de l'imaginaire est une manifestation très symbolique d'une coopération Sud/Sud. Il est d'ailleurs possible de remarquer combien cette coopération littéraire est de plus en plus suivie par une coopération intellectuelle[1100] voire politique[1101]. La

[1100]Nous avons à l'esprit une rencontre comme transatlantique comme la Conférence d'Intellectuels d'Afrique et de la Diaspora dont la deuxième édition a eu lieu à San salvador de Bahia, capitale de l'état de Bahia au Brésil. Les idées développées au cours d'une telle rencontre sont celles qu'on peut soupçonner dans la phatrie de l'imaginaire mise en œuvre par les écrivains – qui font naturalement partie du monde intellectuel. L'auteur brésilien Abdias Nascimento a par exemple profité de l'organisation de cette conférence pour inviter à la création d'une université africaine Cheikh Anta Diop déclarant : « Cheikh Anta Diop est notre maître, l'homme qui nous a enseigné l'unité africaine, la voie pour le développement de l'Afrique et les moyens de récupérer ce qu'elle avait dans le passé ». Abdias Nascimento, propos receillis par Panapress. [En ligne] URL : http://www.panapress.com/Un-ecrivain-propose-la-creation-d-une-universite-africaine-C.A.Diop--12-635713-65-lang1-index.html

[1101]La coopération entre le Brésil et les pays africains, qui s'est considérablement développée avec l'accession au pouvoir de Luiz Inácio Lula de Silva en 2002, met en lumière des avancées significatives dans les relations politiques entre les deux espaces. Un article de Cheme Caballero illustre parfaitement l'ampleur de cette

question de la phratrie de l'imaginaire étant certainement bien plus profonde que nous ne l'avons traitée dans la présente étude, nous prolongerons inévitablement notre questionnement dans des études ultérieures. Il est par exemple possible de se demander si la phratrie de l'imaginaire ainsi décrite ne se référerait qu'aux écrivains africains et latino-américains. Les Antilles qui partagent une partie de leur histoire aussi bien avec l'Afrique qu'avec l'Amérique latine – et qui, selon les conceptions, appartiennent d'ailleurs au monde latino-américain – ne sont-elles pas elles aussi en conditions d'intégrer la phratrie transatlantique de l'imaginaire ?

L'émergence de littératures africaine et latino-américaine en langues européennes dans des conditions similaires de domination européenne, malgré la particularité de leurs contextes sociohistoriques, les expose toutes deux à une certaine excentricité (au double sens de périphérique et étrangeté). Réunies par des situations d'excentricité et des ambitions de reconfiguration littéraire par rapport à leur modernité – il est vrai, à des périodes diverses selon les espaces – les littératures latino-américaine et africaine peuvent donc se constituer en une phratrie solidaire pour relever les mêmes défis. Il faut dire, en effet, que l'orientation latino-américaine du roman africain renferme un bénéfice esthétique indéniable pour les écrivains africains.

Blibliographie :

Corpus primaire :

Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985.

Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, Paris, Seuil, 1981.

Tierno Monénembo, *Pelourinho*, Paris, Seuil, 1995.

coopération en soulignant combien le Brésil gagne remarquablement du terrain en Afrique en s'investissant aussi bien sur les plans économique et politique que sur les plans culturel et sanitaire. A ce titre, Luiz Inácio Lula de Silva évoquait une « dette historique » qui devrait conduire Brésiliens et Africains à travailler ensembles pour « construire un futur caractérisé par la satabilité et le développement »/« construir un futuro de estabilidad y desarrollo ». Allant dans le même sens que son prédéceur Dilma Roussef mettra l'accent sur une expérience commune du colonialisme pour louer une union acptisée : « de toutes les pratiques coloniales qui ont dévasté mon continent et l'Afrique, libre de tout l'enfer colonial nous vivons »/« todas las prácticas coloniales que devastaron mi continente y el africano, libre de todo el infierno colonialista que nosotros vivimos ». Citations empruntées à Cheme Caballero. Cheme Caballero, « Bajo el mango : Brasil y África » in Mundonegrodigital, [En ligne] Consulté le 10 juillet 2016. URL : http://www.mundonegro.com/mnd/brasil-africa

Sami Tchak, *Filles de Mexico*, Mercure de France, Paris, 2008.

Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1981.

Gabriel García Márquez, *El Otoño del patriarca*, Madrid, Espasa Calpe, [1975] 1993.

Jorge Amado, *Bahia de tous les saints*, Paris, Gallimard, [1935] 1938.

Corpus secondaire :

Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

Tierno Monénembo, *Les Coqs cubains chantent à minuit*, Paris, Seuil, 2015.

Sami Tchak, *Le Paradis des chiots*, Mercure de France, Paris, 2006.

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad,* Madrid, Real Academia Española, [1967] 2007.

Alejo Carpentier, *Écue-Yamba-Ó*, Barcelona, Alfaguara, 1977.

Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, Madrid, Ediciones Siglo XXI, 1978.

Miguel Ángel Asturias, El Señor Presidente, Madrid, Alianza, [1946] 1992.

Roman, Théâtre, poésie :

Agualusa, José Eduardo, *Le Marchant des passés*, Paris, Métailié, 2010.

Amado, Jorge, *Jubiabá*, Lisboa, Dom Quixote, [1935] 2003.

Bâ, Amadou Hampaté, *Amkoullel, l'enfant Peul*, Arles, Actes Sud, [1991] 2001.

Baudelaire, Charles, « Correspondances », *Les Fleurs du mal,* Paris, LGF, [1857] 1999.

Carpentier, Alejo, *El Reino de este mundo*, Madrid, Alianza Editorial, [2003] 2012.

Carpentier, Alejo, *El Recurso del método*, Madrid, Salvador Arias, [1974] 2006.

Fernández de Lizardi, José Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, Madrid, Catedra, [1816] 1997.

Gamboa, Santiago, *Plegarias nocturnas*, Barcelona, Mondadori, 2012.

Gutiérrez, Pedro Juan, *El Nido de la serpiente*, Barcelona, Anagrama, 2006.

Guillén, Nicolás, *West Indies Ltd.*, en *Obra poética 1920-1972*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.

Guillén, Nicolás, *Sóngoro Consongo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [1931] 2001.

Hernández, José, *El Gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, La Pampa, 1872.

Jorge Amado, *Jubiabá*, *Obra conjunta. Volume IIa*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.

Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Juliard, 1961.

Labou Tansi, Sony, *Les yeux du volcan,* Paris, Seuil, 1988.

Labou Tansi, Sony, *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995.

Labou Tansi, Sony, *La Parenthèse de sang*, Paris, Poche/Hatier, 1992.

Obeso, Candelario, *Cantos populares de mi tierra. Secundino el zapatero*, Tomo IX, Bogotá, Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, [2009] 2010.

Palés Matos, Luis, *Tuntún de Pasa y de Grifería*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1993.

Roa Bastos, Augusto, *Yo, el Supremo*, Madrid : Ediciones Alfaguara, [1974]1990.

Tchak, Sami, *Hermina*, Paris, Gallimard, 2003.

Tchak, Sami, *Places des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.

Tchak Sami, *La Fête des masques*, Paris, Gallimard, 2004.

Vallejo, Fernando, *La Puta de Babilonia*, Barcelona, Seix Barral, 2009.

Ouvrages critiques et théoriques :

A:

Afan Mawuto R., *La Participation démocratique en Afrique. Ethique politique et engagement chrétien*, Fribourg, EUF/CERF, 2001.

Aínsa, Fernando, "Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico", *Casas de las Américas, N° 202*, Enero – abril 1996.

José Emilio Pachecko, « Inventario. Historia y novela : todos nuestros ayeres », *Proceso N°444*, Junio 1985.

Amado, Jorge, « Ecrivains du Brésil », *Notre librairie Nº187,* 1992.

Amselle, Jean-Loup, *Ethnisation de la France*, Paris, Nouvelles éditions lignes, 2011

Anderson Imbert, Enrique, « Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX », *Estudios sobre los escritores en América*, Buenos Aires, Raigal, 1954.

Andrade (de), Oswald, « Manifiesto antropofago », in Revista de Antropofagia, Ano 1, N° 1, 1928.

– « Manifiesto antropofago », in Revista de Antropofagia, Ano 1, N° 1, 1928.

Annecchiarico, Milena, *En Argentina está vigente la idea de que somos el país blanco*, Idea,

Guión y Dirección : Milena Annecchiarico, Asistente de Dirección : Nicolás van Waalwyk, Producción Integral : Lúdico Films / Milena Annecchiarico, 2013.

Appiah, Kwame Anthony and Henry Louis Gates Jr., *Africana: The Encyclopedia of African and African American experience*, OUP, USA, [1999] 2005.

Aron, Paul &cie, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 369.

Ashcroft, Bill et alii, *L'Empire vous répond*, traduit de l'anglais par Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Bordeaux, PUB, 2012.

Assmann, Jan, *La Mémoire culturelle*, Paris, Aubier, [2002] 2010.

Aubagne, Laurent et aliii. (sous la direction de) *Les Littératures d'Amérique latine au XX^e siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Ayllón, Eva, « Quimba, Fá, Malambo Ñeque », *Kimba Fá* – Album CD, PM, 2009.

B:

Bastide, Roger, *Les Religions africaines au Brésil*, Paris, PUF, 1960.

– *Les Amériques noires*, Paris, Payot, 1967.

– « Etudes de littératures brésilienne », in Amaral (G. C.)/ Ravelet (C.), (volume réalisé par) *Bastidiana, N°37-38 janv-juin 2002*.

Baudilio Revelo Hurtado, *Biblioteca de literatura afrocolombiana Tomo VIII : Cuentos para dormir a Isabella*, Bogotá, Ministerio de cultura, 2010.

Baujín Pérez, José Antonio, « El valleinclanismo carpentierano » in Gabriele Knauer & cie, *Transgresiones cubanas*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

Becerra, María José / Buffa, Diefo/ Hamurabi Noufourí y Mario Ayala (compiladores), *Las poblaciones afrodescendientes de América Latina y el Caribe. Pasado, presente y perspectiva desde el siglo XXI,* Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.

Beltrán, Luis, « Un punto de partida » in Teodoro Días Fabelo, *Diccionario de la lengua conga residual en Cuba*, Santiago de Cuba, ORCALC/ Universidad de Alcalá/ la Casa del Caribe, 1974.

Bemba, Sylvain, « Fragments de lettres à un ami », in *Équateur, n° 1*, octobre 1986.

Benoit, Jean-Louis, « L'évangélisation des Indiens d'Amérique », *Amerika* 8 | 2013. [En ligne],. URL : http://amerika.revues.org/3988 ; DOI : 10.4000/amerika.3988

Bergson, Henri, *L'Evolution créatrice*, Paris, PUF, (1907) 1959.

Bermejo de Crespo, Esther, « Tio conejo y tio tigre», *Micelanea Antropologica*

Ecuatoriana N° 4, 1984.

Bernand, Carmen, *Genèse des musiques d'Amérique latine: Passion, subversion et déraison*, Paris, Fayard, 2013.

Bernd, Zilà, *Littérature brésilienne et identité nationale*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Bertrand, Michel / Marin, Richard, *Ecrire l'histoire de l'Amérique latine XIXe-XXe siècles*, Paris, CNRS Editions, 2001.

Birkenmaier, Anke, « Dirty realism at the end of the century : Latin American apocalyptic fictions », *Revista de estudios hispánicos*, Vol. 40, Nº 3, 2006.

– « El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez », *Miradas, revista del audiovisual*, número 6, 2004 Cuba, www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier.htm

Bisanswa, Justin K., *Roman africain contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2009.

– « Vers quelle histoire africaine ? L'éblouissement de la mémoire africaine au prisme du roman africain », *Afrique Contemporaine N°241*, 2012.

Blachère, Jean-Claude, (Textes réunis par) *Sony Labou Tansi Le sens du désordre*, Centre d'études du XX^{e} siècle Axe francophone et méditerranéen Université Paul-Valéry Montpellier III.

Blanchard, Marc E., « Concierto barroco de la filosofía » in Jean Lamore (ouvrage établi et présenté par), *Espaces d'Alejo Carpentier*, Bordeaux, PUB, 2008.

Bodinga Bwa Bodinga, Sébastien / Van Der Veen, Lolke J., *Les proverbes évia et le monde animal (Gabon)*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Bokiba, André-Patient, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Bonn Charles/ Garnier Xavier/ Lecarme Jacques (sous la direction de), *Littérature francophone 1. Le roman*, Paris, HATIER-AUPELF.UREF, 1997.

Borges, Jorge Luis, *Borges oral, Obras completas, vol. IV*, Barcelona, Emecé, 1996.

– « El escritor argentino y la tradición », in *Discusión*, Madrid, Alianza, [1964] 1998.

Bourdieu, Pierre, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 30, N° 1, 1979, pp. 3-6.

– « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, N° 1, 1991.

Bouziane, Nadia, « Chants d'ombre-L. Sédar Senghor. La réhabilitation du village africain », mardi 20 mai 2008, http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article613

Braude, Benjamin, « Cham et Noé : race, esclavage et exégèse entre l'islam, le judaïsme et le christianisme », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 57^{e} année, N° 1, 2002.

Buffa, Diego/ Bezerra, María José, « Pasado y presente de los africanos y sus descendientes en Argentina », *Revista de Estudios & Pesquisas sobre as Américas*, Vol. 8 Nº 1, 2014.
Buford, Bill, *Granta 8: Dirty Realism* (Editorial), 1983.

C:

Cabrera, Lydia, *Cuentos negros*, Miami: Ediciones Universales, 1993.
Cabrera, Lydia, *Anagó: Vocabulaire Lucumí*, Miami, Ediciones Cabrera y Rojas, Col. Del Chicherekú en el exilio, 1970.
Campbell, Federico, *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica* (prólogo), D. F., Ediciones Era/Dirección de Literatura, 2003.
Camayd-Freixas, Erik, *Realismo mágico y primitivismo*, Lanham, University Press of America, 1998.
Capdevilla, Luc / Langue, Frédérique, *Entre mémoire collective et histoire officielle : L'histoire du temps présent en Amérique latine*, PUR, Rennes, 2009.
Capone, Stefania, *La Quête de l'Afrique dans le candomblé*, Paris, Karthala, 1999.
– « Repenser les « Amériques noires ». Nouvelles perspectives de la recherche afro-américaniste », *Journal de la société des américanistes*, Tome 91, N°1, 2005.
Cardin, Bertrand*, Miroirs de la filiation,* Caen, Presses Universitaires de Caen, 2005.
Carpentier, Alejo, *Obras completas Vol. XII. Ese músico que llevo dentro 3, la música en Cuba*, México, Siglo XXI Ediciones, 1987.
– « Cómo el negro se volvió criollo. La huella de África en todo un continente », *El Correo (UNESCO)*, Agosto-Septiembre 1977.
Carrera, Gustavo Luis, « Literatura latinoamericana », in Enrique Ayala Mora, Historia general de América Latina VII. Los proyectos nacionales: sus instrumentos y articulaciones, 1870-1930, Paris, UNESCO, 2008.
Carrillo Armenta, Jean, « Del boom al boomerang : una literatura sin compromiso », *Pasaje Cultural*. [En ligne] URL: http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/371/371-26.pdf
Castellanos, Isabel, « Multilinguisme afro-cubain », *Notre Librairie Nº 80*, *Op. cit*., pp. 16-17.
Castellanos, Jorge/ Martinez, Miguel A., *Latin American Research Review* Vol. 16, N°2, 1981.
Casanova, Pascale, *Des littératures combatives*, éditions raison d'agir, Paris, mai 2011.
– *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008.
Chakrabarty, Dipesh, *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence histo-*

rique, Paris, Amsterdam, 2009.

Chanady, Amaryll, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland, 1985.

Chevrier, Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.

Chiampi, Irlemar : *El Realismo Maravilloso: Forma e Ideología en la novela hispanoamericana*, (Trad. Augustin Martinez et Margara Russoto), Caracas, Monte Ávila, 1983.

Clavaron, Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2011.

Cooper, Brenda, *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye,* New York, Routledge, 1998 ; Elizabeth Gackstetter, Nichols and Timothy R. Robbins, *Pop Culture in Latin America and the Caribbean*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2015.

Cornejo Polar, Antonio, « Garcilaso Inca de la Vega », Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/garcilaso-inca-de-la-vega--1/html/5f1afecf-79a2-45a2-be98-5d35281f0b55_3.html

Cornille, Jean-Louis, *Plagiat et créativité*, Amsterdam-New York, Ed. Rodopi, 2008.

– *Plagiat et créativité II*, Amsterdam-New York, Ed. Rodopi, 2011.

Cortés, Hernan, *La Conquête du Mexique*, La Découverte Poche, 2007.

Coquery-Vidrovitch, Catherine, *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*, *Enjeux politiques de l'histoire coloniale,* Marseille, Agone, 2009.

Coulanges, Fustel, *La cité antique: étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome*, Valladolid, Editorial Maxtor, [1864] 2011

Cros, Edmond, *La Sociocritique, Paris, L'Harmattan, 2003.*

Cymerman, Claude, Fell, Claude, *Histoire de la littérature hispano-américaine*,

D:

Damasceno, Benedita Gouveia, *La Poésie nègre dans le Modernisme brésilien*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Dana, Marie-Claude, *Les Funérailles de la Grande Mémé* (introduction), Paris, Grasset, [1962] 1988.

Davidson, Basil, *Les Africains. Introduction à l'histoire d'une culture*, Paris, Seuil, [1969] 1971.

Dehon, Claire L., *Le réalisme africain, Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Delacampagne, Christian, *L'Invention du racisme : Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1983.

De la Vega, El Indio Garcilaso, *Los Comentarios reales de los Incas*, Lisboa, 1609.

Depestre, René, « Aventuras del negrismo en América Latina » in Leopoldo Zea, *América Latina en sus ideas*, Siglo XXI Editores, México D.F, [1986] 2006.

Dettwiler, Axel, « La presencia africana en América latina : el estado de la cuestión », *Revista Chungará* Nº 16-17, octubre 1986.

Dévésa, Jean-Michel, *Sony Labou Tansi écrivain de la honte et des rives du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Dia Toure, Thierno, *Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi*, thèse de doctorat (sous la direction de Charles Bonn) soutenue en 2010.

Dianteill, Erwan, « Kongo à Cuba. Transformations d'une religion africaine », *Archives de Sciences sociales des Religions*, N° 117 janvier-mars 2002.

Diaz de Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Impleta del reyno, 1632.

Diop, El Hadj Abdoulaye, *Aspects du Réalisme chez Gabriel Garcia Marquez et chez Sony Labou Tansi : Réalisme merveilleux et réalisme surnaturel*, Université Paris IV Sorbonne, thèse de doctorat nouveau régime, septembre 1996.

Dubreuil, Laurent, *L'Empire du langage*. Paris, Editions Hermann, 2008.

Dubois, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Brussels, Editions Labor/Fernand Nathan, 1983.

Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale,* Paris, Bordas, [1960] 1969.

Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964.

E:

Ekwa, Mathieu Gui, « Temps cyclique temps linéaire », *Aspects sociologiques*, Vol. 3, Nº1, Mars 1995.

Esteban, Ángel, *Introduction à la littérature hispano-américaine*,

Ellis,Keith, *Cuba's Nicolas Guillén: Poetry and Ideology*, Toronto, University of Toronto Press, Ellis, 1983.

Escobar Herrán, Guillermo León, *La Figura del dictador como tema literario*, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1979

F:

Fanon, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, éd. La Découverte poche, [1961] 2002.

Fanon, Frantz, Peau noire masque blanc,

Feres Júnior, João, *Histoire du concept d'Amérique latine aux Etats-Unis*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Fernández, Jorge / Rondina,, Cesar, *Historia Argentina: 1810-1930*, Sante fe, Ediciones UNL, 2006.

Fernández, Carla, *Augusto Roa Bastos : écriture et oralité*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Ferry, Jules, *Discours et Opinions, Tome V, Discours sur la Politique extérieure et coloniale,* Paris, Armand Colin, 1897.

Fonkoua, Romuald / Halen, Pierre (textes réunis par), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Kartala, 2001.

Forbes, Jack D., *Africans and Native Americans: The Language of Race and the Evolution of Red-Black Peoples*, Chicago, UIP, 1993.

Foster, David W., *Literatura Hispanoamericana. Una antología*, New-York, Routledge, [1994] 2013.

Franco, Jean / Lomogodeuc, Jean-Marie*, Anthologie de la littérature hispano-américaine du XX^{e} siècle*, Paris, PUF, 1993.

Frédéric, Madeleine, *La Répétition : étude linguistique et rhétorique,* Tubingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.

Friedemann (de), Nina S., « Huellas de africanía en Colombia. Nuevos escenarios de investigación", *Thesaurus Tomo XLVII N^{O} 3*, pp. 543-560.

Friedman Maltz, Bina, « Antropofagia : rito, metáfora e pau-brasil », in Bina Friedman Maltz, Jeronimo Teixeira, Sérgio Luis Peixto Ferreira, *Antropofagia e Tropicalismo,* Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1993.

Fuentes, Carlos, *La Gran novela latinoamericana*, Madrid, Alfaguara, 2011.

Fuentes, Roberto Meza, *De Díaz Mirón a Rubén Darío, Santiago de Chile*, Editorial Andrés Bello, 1964.

G:

Garcia, Albert, « Quelques aspects de la religion incaïque, selon les Commentaires royaux de l'Inca Garcilaso de la Vega et certaines chroniques espagnoles du XVIe siècle », In *Bulletin Hispanique*. Tome 66, N°3-4, 1964.

García Márquez, Gabriel, *La Hojarasca*, Bogotá, Ed. Sudamericana, 1955.

García Márquez, Gabriel, *El Olor de la guayaba,* conversación con Plinio Apuleyo Mendosa, Bogotá, Grupo Editorial Norma, [1982] 2005.

Garvey, Marcus, *Un homme et sa pensée, Philosophie et Réflexions*, Paris, Editions Caribéennes, 1983.

Gil, Gilberto, *Refavela*, Album-CD, WEA Brasil, 1977.

Glissant, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996.

Glissant, Edouard (entretien avec Lise Gauvin), *L'imaginaire des langues*, Paris, Gallimard, 2010.

González Boixo, José Carlos, « "El meridiano intelectual de Hispanoamérica": polémica suscitada en 1927 por La Gaceta Literaria », *Cuadernos hispanoamericanos,* Nº459 Septiembre 1988.

Granda (de), Germán, « Materiales léxicos para la determinación de la matriz africana de la "lengua congo" de Cuba », *Revista española de lingüística* N° 3.

Granda (de), Germán, « Un afortunado fitónimo bantú: Macondo », *Thesaurus* N°3, Tomo XXVI Septiembre-Diciembre 1971.

Greenfield Sydney M. / Droogers, André (edited by), *Reinventing religions. Syncretism and transformation in Africa and the Americas*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2001.

Gruzinski, Serge, *La Colonisation de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1988.

Gruzinski, Serge*, La pensée métisse*, Paris, Fayard, 2012.

Gutiérrez Vélez, Georgina Garcia, « Carlos Fuentes y Diego Rivera : protagonistas creadores de los « Renacimientos » en México » in Roberto Cantú (Edited by), *The Reptant Eagle: Essays on Carlos Fuentes and the Art of the Novel*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

H:

Haesbaert, Rogério, « Hybridité culturelle, « anthropophagie » identitaire et transterritorialité », *Géographie et cultures*, N°78, 2011.

Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, [1925] 1994.

Halbwachs, Maurice, *La Mémoire Collective*, Paris, Albin Michel, [1950] 1997.

Hayden Gallo, María Consuelo, « Gran contrapunto. Crítica social y patriotismo en la poesía

popular chilena (1880-1920) », *Revista Chilena de Literatura* N°78, 2011, [En ligne] http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11113/11436pdf.

Hazael-Massieux, Guy, « Traces culturelles et linguistiques », *Notre Librairie Nº 80*, juillet-septembre 1985.

Heidegger, Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, PUF, 2010.

Hernández Cuevas, Marco Polo, *El Boxito afromexicano y otros vaqueros americanos*, Conferencia en la UNAM. [En ligne] URL: El Boxito / Afromexicano y otros vaqueros americanos UNAM

Hodgkinson, Will, « How African music made it big in Colombia », *The Guardian.* [En ligne] URL : http://www.theguardian.com/music/2010/jul/08/columbia-african-music-palenque

Housset, Emmanuel, « La mémoire et la constitution du soi dans la phénoménologie de Husserl », *Question de style*, revue universitaire en ligne consulté le 7 février 2014 URL : http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=seminaires/memoire&file=03housset.xml

Howlett, Marc-Vincent/ Fonkoua, Romuald, « La maison Présence Africaine », *Gradhiva N°10*, 2009.

J:

Jaen, Didier T.*Journal of Inter-American Studies*, Vol. 8, No. 4, Special Issue: Argentina - Uruguay (Oct., 1966).

Jahn, Jahnheinz, *Muntu: An outline of Neo-african culture*, Londres, 1961.

Julien, Eileen, « Rape, Repression, and Narrative Form in Le Devoir de violence and La Vie et demie » in Lynn A. Higgins and Brenda R. Silver (Eds), *Rape and Representation*, New York, Columbia University Press, 1991.

Jung, Carl Gustav, Yves Le Lay (Traduit par), *Les Racines de la conscience*, Paris, Le Livre de Poche, [1954] 1995.

Jung, Carl Gustav, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Chêne-Bourg, Georg Editions, [1912] 2009.

Jung, Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964

K:

Kalisa, Chantal, « Le palimpseste et le roman africain : le cas des romans Xala de Sembène Ousmane et La Grève des Battù d'Aminita Sow Fall » in *Neohelicon vol.29*, N° 2, septembre 2002.

Kane, Mohamadou, *Ethiopiques n° 42*, Revue trimestrielle de culture négro-africaine 3e trimestre 1985 volume III n°3. [En ligne] URL : http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article1051

Kaueur, Gabriele, « Lenguas e identidades en transgresión : el teatro cubano en Estados Unidos », in Gabriele Knaueur & alii. (eds), *Transgresiones cubanas*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

Ki-Zerbo, Joseph, « Histoire et conscience nègre », *Présence Africaine n°16* Oct. – Nov. 1957.

Boniface Mongo-Mboussa, « Les méandres de la mémoire dans la littérature africaine », *Hommes & Migrations N°1228,* Novembre-décembre, 2000.

Koffi N'Goran, David, *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Kouakou, Jean-Marie *La Pensée de Sony Labou Tansi,* Paris, L'Harmattan, 2003.

Kubayanda, Josaphat B.,*The Poet's Africa : Africanness in the Poetry of Nicolás Guillén and Aimé Césaire*, Connecticut, Greenwood Press, Kubayanda, Josaphat. 1990.

L:

Labou Tansi, Sony, *Encre, Sueur, Salive et sang*, Paris, Seuil, 2015.

Labou Tansi, Sony, « Entretien avec Sony Labou Tansi, 2 Juin 1987 ». Enregistré par Djibril Diallo, in Jean-Claude Blachère (textes réunis par), *Sony Labou Tansi, Le sens du désordre*, Montpellier, UPV Montpellier III, 2001.

Labou Tansi, Sony, *Paroles inédites*, Montreuil-sous-bois, Editions théâtrales, 2005.

Labou Tansi, Sony, « A l'écoute de Sony Labou Tansi, écrivain », entretien proposé par Pierrette Herzberger-Fofana, *Mots Pluriels*, Friedrich-Alexander-Universität, [En ligne] URL: http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1099slt.html

Lamptey, Victor, *Cognitive creativity and ontological dynamism in negrista poetry : a case study*, Unimax Macmillan, 2004.

Lavabre, Marie-Claire, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale* n°7 - avril 2000.

Le Goff, Jacques dans *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, 1981.

Le Goff, Jacques, Chartier, Roger et Revel, Jacques (éd). *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz-C.E.P.L, 1978

Lafont, Suzanne, *Céline et ses compagnons littéraires Rimbaud, Molière,* Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2005.

Lamptey,Victor, *Cognitive creativity and ontological dynamism in negrista poetry : a case study*, Unimax Macmillan, 2004.

Las Casas, Fray Bartolomé (de), *Histoire des Indes*, Madrid, Édition du marquis de la Fuensanta del Valle et Don José Sancho Rayôn, 1875-1876.

Lawo-Sukam, Alain, « (A)cercamiento al concepto de la negritud en la literatura afro-colombiana », *Cincinnati Romance Review,* N°30, Winter 2011.

Le Goff, Jacques / Chartier, Roger / Revel, Jacques (éd), *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz-C.E.P.L, 1978.

Le Gros, Julien, « Michel Pinheiro : "j'aimerais faire un pont entre l'Amérique latine et l'Afrique" », *Africultures*, mis en ligne le 24/04/2013, consulté le 3/06/2015. http://www.afri-cultures.com/php/?nav=article&no=11465

Lopez, Claudia, « Le Modernismo de Manuel Gutiérrez Nájera : la transgression générique, entre journalisme et littérature », in Aubagne, Laurent et aliii. (sous la direction) *Les Littératures d'Amérique latine au XX^e siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Losada, Alicia, « Novela… metafísica y cosmovisión », in *Literatura de Ernesto Sábato*, [En ligne] URL: http://ernestosabato.bligoo.com/content/view/492223/NOVELA-METAFISICA-Y-COSMOVISION.html

Lipski, John M., *Afro-Bolivian Spanish*. Frankfurt and Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2008.

Lipski, John M., *The Speech of the Negros Congos of Panama: a Vestigial Afro-Hispanic Creole*. Amsterdam: Benjamins, 1989.

Lipski, John M., « The Negros Congos of Panama: Afro-Hispanic Creole Language and Culture », *Journal of Black Studies*, Vol. 16, N° 4 Jun., 1986.

M:

Mabanckou, Alain, « Portrait de Sami Tchak l'iconoclaste », *Goodreads* [En ligne], URL : https://www.goodreads.com/author_blog_posts/984291-ainsi-va-le-monde-7-portrait-de-sami-tchak-l-iconoclaste

Maestre, Julio Rafael, « Influencia de Faulkner sobre la obra de García Márquez », Cátedra de Literatura europea II de la Universidad Nacional del Comahue, (Neuquén, Argentina) a cargo del Profesor Alejandro Finzi, [En ligne] URL: http://www.monografias.com/trabajos12/influfaulk/influfaulk.shtml

Majdalani, Charif, « La littérature ibero-américaine entre le boom et le crack » in Darwich (H.), *L'Orient littéraire N°45*, jeudi 4 mars 2010.

Mangeon, Anthony, *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Karthala-MSH-M, 2012.

Mangeon, Anthony, « Marxisme et critique : des mots d'ordre aux méthodes », *Notre librairie N° 160 décembre-février 2006*.

Mansour, Mónica, *La poesía negrista*, México, Era, 1973, Eleonora Melani, « Candelario Obeso, testigo de la "africanidad" de finales del siglo XIX ». [En ligne] URL : http://www.auroraboreal.net/literatura/ensayo/484-candelario-obeso

Manzoni, Celina, « La polémica del meridiano intelectual », *Estudios, Revista de Investigaciones Literarias*, Año 4, N°7 junio 1996.

Marcone, Jorge, *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Lima, PUCP, 1997.

Martin-Granel, Nicolas, « Sony Labou Tansi, afflux des écrits et flux de l'écriture », *Continents manuscrits* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 03 mars 2014, consulté le 7 juillet 2014. URL : http://coma.revues.org/260 ; DOI : 10.4000/coma.260

Martínez, Mirta Fernández, *Oralidad y africanía en Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, 2005.

Martinez Furé, Rogelio, « Patakin: littérature sacrée de Cuba », *Cultures africaines. Documents de la réunion d'experts sur « la survivance des religions africaines dans la Caraibe et en Amérique latine ». San Luis de Maranhao (Brésil),* Unesco*,* 24-28 juin 1985.

Martínez Villena, Rubén et alii., « Declaración del grupo minorista » in Nelson Osorio Tejeda, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

Mateso, Locha*, La littérature africaine et sa critique*, A.C.C.T. et Karthala, 1996.

Matos Moquete, Manuel, *Las teorías literarias en América Hispánica*, Santo Domingo, Instituto tecnológico de Santo Domingo, 2004.

Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, Paris, Karthala, [2000] 2010.

Mbembe, Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? Entretien avec Achille Mbembe » *Esprit, Décembre 2006.*

Mbembe, Achille*, «* La pensée métamorphique », *de(s)générations postérité du postcolonial,*

15, Février 2012.
Mbondobari, Sylvère, « "je suis votre voix en Allemagne" : contexte et réception critique de Et Les chiens se taisaient en Allemagne » in Fernandez (E. C.) (numero dirigido por) Francofonia Nº 18, UCA, 2009.
Megenney, William W., « Gabriel García Márquez y el caribe afronegroide », *Thesaurus* N° 1, 2 y 3, Tomo. XLI, 1986.
Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires*. *Mises en scène de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007.
Mejía, Gina,« Piden reconocimiento para la raza negra », *El Imparcial*, 20/04/2009.
Menton, Seymour *La Nueva novela histórica la América latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993.
Mercury, Daniela, *Sol Da liberdade* – Album Ariola International, 2000.
Angélique Kidjo, *Black Ivory Soul* – Album *CD,* 2002.
Miampika, Landry-Wilfrid, « Ficción y mitos de origen efricano en Ecue-Yamba-O y El Reino de este mundo », *EHSEA*, N° 15 I Julio-Diciembre 1997.
Mignolo, Walter D., « La Razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales », *Revista Chilena de Literatura* No. 47, Nov. 1995.
Mignolo, Walter D., « Escribir la oralidad : la obra de Juan Rulfo en el contexto de las letras del "tercer mundo" » in Juan Rulfo, *Toda la obra* (edición crítica), San José, Editorial Universidad de Costa Rica, [1992] 1996.
Monénembo, Tierno, « entretien d'Eloise Brezault avec Tierno Monénembo », [En ligne] URL : http://www.africultures.com/php/index. php? nav =article&no=2581
Montesquieu, Charles Louis (de), *De l'Esprit des lois*, Paris, Gallimard, col. Pléiade, 1954.
Moudileno, Lydie, *Parades postcoloniales, La fabrication des identités dans le roman congo-lais*, Paris, Karthala, 2006.
Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, [1999] 2013.
Mouralis, Bernard, *Littérature et Développement*, Paris, Silex / ACCT, 1984.
Mukala Kadima-Nzuji / Kouvouama Abel / Kibangou Paul, (sous la direction de), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997.
Myers, Jorge, « La revolución de las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas », Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En ligne] URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-revolucion-de-las-ideas-la-generacion-romantica-de-1837-en-la-cultura-y-en-la-politica-argentinas/html/5cd91690-5257-11e1-b1fb-

00163ebf5e63_2.html .

N:

Navarro Ramírez, Adriana, « La muerte es la oportunidad de renacer para los mayas », *CNN México*, Miércoles, 31 de octubre de 2012. [En ligne] URL: http://mexico.cnn.com/salud/2012/10/31/la-concepcion-maya-de-la-muerte.

Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Nora, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », [1984] 2001.

O:

O'Gorman, Edmundo, *La Invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Maria Concordia Oggun Gbemi, *The Anagó Language of Cuba*,

Olivares Alonso, Emir, « Los pueblos negros son invisibles legalmente en México: PUMC », *La Jornada*, Viernes 25 de noviembre de 2011.

Olmsted, David L., « Comparatives notes on Yoruba and Lucumí », *Language* Vol. 29, No. 2, Apr. - Jun., 1953.

Ortega Enríquez, Jennifer Estrella, *Aproximaciones al Realismo sucio. Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan de Emiliano Pérez Cruz*, Tesis para obtener el título de Maestra en Literatura Mexicana, Director Dr. Alfredo Pérez Pavón, Xalapa, Veracruz, México, Noviembre 2013.

Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar,* La Habana, Editorial de ciencias sociales, [1940] 1983.

Ortiz, Fernando, *Los negros brujos*, La Habana, Editorial de ciencias sociales, [1906] 2001.

Ortiz Cassiani, Javier/ Valdelamar Sarabia, Lázaro, « La actividad intelectual de Candelario Obeso: entre el reconocimiento y la exotización » in Candelario Obeso (prólogo), *Cantos populares de mi tierra. Secundino el zapatero*, Tomo IX, Bogotá, Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, [2009] 2010.

P:

Pacheco, Carlos, « La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea : perspectivas y

problemas para una agenda critica », *Estudios Año 9, N° 18,* Caracas, jul-dic, 2001.

Pageaux, Daniel-Henri, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Palaversich, Diana, « Las trampas del sexo. Dos caras del realismo sucio », *Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, No 126 abril-julio 2003.

Paravy, Florence, *L'Espace dans le roman africain contemporain,* Paris, L'Harmattan, 1999.

Parisot, Fabrice, (Ed.), *Alejo Carpentier à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Parkinson Zamora Lois / Faris, Wendy B., *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, [1995] 2005.

Paz, Octavio, « Nobel lecture : La búsqueda del presente », *The Nobel prizes 1990*. Discours disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1501.

Paz, Octavio, « Alrededores de la literatura hispanoamericana », Conferencia pronunciada el 4 de diciembre de 1976 en la Universidad de Yale, *La Letra del escriba*. [En ligne] URL : http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n99/articulo-8.html

Petit, Laurent, *La mémoire*, « Que sais-je ? », Paris, P.U.F., 2006.

Pierre, Roland, « Caribbean Religion : The Voodoo Case », *Sociology of Religion*, N°38, 1977.

Porras, Jorge E., « "Black Spanish" Speech as Ethnic Identity in Afro-Colombian Poetry: The Case of Candelario Obeso », *The Journal of Pan African Studies*, Vol.4, N°5, September 2011.

Prados, Luis, « La generación Zeta de la nueva novela negra mexicana », *El País*, 30 nov 2011. [En ligne] URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/30/actualidad/1322607622_850215.html

Prescott, Laurence E., *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1985.

Prutsch, Markus J., *La mémoire historique européenne: politiques, défis et perspectives*, 2013, Publication disponible sur le site du parlement européen URL : http://bookshop.europa.eu/fr/la-m-moire-historique-europ-enne-pbBA0113528/

R:

Rama, Ángel, *Los dictadores latinoamericanos*, Ciudad México, 1976.

Rama, Ángel, *La Novela en América Latina: Panoramas 1920 – 1980*, Bogotá, Procultura, 1992.

Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Distrito Federal, Siglo XXI,

1982.

Raponda Walker, André / Sillans, Roger, *Rites et croyances des peuples de Gabon*, Paris, 1962.

Reubrez, Jean *Postexpressionnisme. Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente*, Paris, Les Presses du réel, 2013.

Revelo Hurtado, Baudilio, *Biblioteca de literatura afrocolombiana Tomo VIII : Cuentos para dormir a Isabella*, Bogotá, Ministerio de cultura, 2010.

Riesz, János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : Prétextes – Contextes – Intertextes*, Paris, Kartala, 2007.

Riffaterre, Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique* n° 1-2, 1979.

Roberto Meza, Max Henríquez, Roberto Meza *El retorno de los galeones*, Madrid, Renacimiento, 1930.

Rodríguez, Teresita, *La problemática de la identidad en El Señor Presidente de Miguel Angel Asturias*, Amsterdam, Rodopi, 1989.

S:

Samoyault Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

Sábato, Ernesto, *Antes del fin*, Barcelone, Seix Barral.

Sallas Manuel, Marcelo, « Conocimiento prehispánico de la muerte. Algunas relaciones al mundo colonial y a la actualidad. Algunas referencias a los niños », in Eduardo Dallal y Castillo (coor), *Caminos Del Desarrollo Psicológico Vol. V, La muerte*, México, Plaza y Valdés, 2005.

Samba Diop, Papa/ Komlan Gbanou, Sélom, *Palabres vol. VIII*, *N° spécial 2007-2008*, Langres, Ed. Dominique Guéniot, 2008, pp. 7-11.

Samba Diop, Papa, « Le roman francophone subsaharien », Grelif, [En ligne] URL: http://www.grelif.fr/?p=510

Santi, Enrico Mario, « "Ismaelillo", Martí y el Modernismo », *Revista Iberoamericana* N° 137, Pittsburg, 1996.

Scheel, Charles, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Seck, Papa Ibrahima, *La stratégie culturelle de la France en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Segundo Guzmán, Miguel Ángel, « El descubrimiento de América en la última hora del mundo: la hermenéutica franciscana », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], mis en ligne

le 12 juillet 2012, consulté le 12 mars 2015. URL : http://nuevomundo.revues.org/63661 ; DOI : 10.4000/nuevomundo.63661.

Semujanga, Josias, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », *Tangence N°75*, été 2004.

Sen, Amartya, *Identité et violence*, Paris, Odile Jacob, [2007] 2010.

Senghor, Léopold Sédar, *Ce que je crois*, Paris, Grasset, 1989.

Serna Arnaiz, Mercedes, « Imagen del indígena americano en La Florida », in Carmen de Mora Valcárcel, Antonio Garrido Aranda, *Nuevas lecturas de La Florida del Inca*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

Séwanou-Dabla, Jean-Jacques, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

Singler, Christoph *Le roman historique contemporain en Amérique latine : entre mythe et ironie*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Somé, Magloire, « Les cultures africaines à l'épreuve de la colonisation », *Afrika Zamani*, N^{os} 9&10, 2001–2002.

Sosa Barrales, Maira Martha, *Análisis curricular en la educación indígena bilingüe-bicultural,* Tesis presentada para obtener el grado de maestra en educación con campo en planeación educativa, México, 2004.

Sosa Cruz, Yadira, « Piden políticas públicas para el pueblo negro de Oaxaca », *El Imperial*, Sábado 11 de octubre de 2014. [En ligne] URL : http://imparcialoaxaca.mx/general/1ea/piden-pol%C3%ADticas-p%C3%BAblicas-para-el-pueblo-negro-de-oaxaca

T:

Tchak, Sami, *La Couleur de l'écrivain*, La Cheminante, 2014.

Tchichellé Tchivéla, François, « Une parenté outre-Atlantique », *Littérature congolaise, Notre Librairie N° 92/93*, Mars-mai 1988.

Tempels, Placide, *La philosophie bantoue*, Paris, 1949.

Tilman, Francis /Grootaers, Dominique, « La force de la mémoire I », *Le GRAIN asbl.* Article mise en ligne le 18 novembre 2009, consulté le 10 février 2014. URL : http://www.legrainasbl.org/index.php?option=com_content&view=article&id=184:la-force-de-la-memoire-i&catid=54:analyses

Thomson, Robert Farris, *Tango: the art history of love*, New-York, Vintage Books Edition, 2006.

Thomson, Robert Farris, « The Afro-Argentine Legacy of Tango : Robert Farris Thompson and Facundo Posadas», *Smith Sonian Show case*, 4 september 2010, [En ligne] http://www.ustream.tv/recorded/9352078

Twitchell Hall, Edward, *La dimension cachée*, Paris, Points, 1978.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Todorov, Tzvetan, « La Mémoire devant l'histoire », *Terrain N° 25*, 1995.

U:

Uslar-Pietri, Arturo, *Letras y Hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

V:

Valdés Acosta, Gema, « El estudio de la bantuidad lingüística en Cuba: Problemas y soluciones », *Revista Panorâmica On-Line*, vol. 15, dec 2013.

Valenzuela, María Florencia, « Negrismo y transculturación en la obra de Nicolás Guillén », VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. En Memoria Académica. Disponible en ligne URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2615/ev.2615.pdf.

Valera, Juan, « Cartas de Juan Valera a Rubén Darío » in *Cartas Americanas*, 1888. [En ligne] URL : http://www.dariana.com/valera.html

Van Hövell Tot Westerflier, Alonso Barros, « Cien años de guerras mixes : territorialidades prehispánicas, expansión burocrática y zapotequización en el Istmo de Tehuantepec durante el siglo XVI », *Historia Mexicana* Vol. LVII : 2, 2007.

Vargas Llosa, Mario, « El Inca Garcilaso y la lengua general », Revista Corohana Nº 5/Marzo 2015

Vásquez, Carmen / Perromat, Kevin (coordination), *Hommage à Alejo Carpentier*, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 2012.

Villamil, Vando, *Historia de América Latina – Poblamiento de América Latina*, Produccion: Pablo Rovito/Fernando Sokolowicz, difusión: 25/07/2010, canal: RTVe. Document consultable sur le site de la RTVe http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-america-latina/historia-america-latina-poblamiento-america-latina/1780890/, mis en ligne le 22/04/2013.

Morabito, Vittorio, « Hélène Heckmann au service d'un sage », in Ahmadou Touré et N'Tji

Idriss Marikoa (sous la direction de), *Amadou Hampâté Bâ homme de science et de sagesse*, Karthala, 2005.

W:

Warnes, Christopher, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

Weisgerber, Jean, (dirigé par), *Le Réalisme magique. Roman, peinture, cinéma,* Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Cahiers des avant-gardes, 1987.

Whitfield, Esther, Autobiografía sucia: The Body Impolitic of Trilogía sucia de la Habana, *Revista de Estudios Hispánicos* 36.2, mayo 2002.

Z:

Zambrano, Helga, « Reimagining the Poetic and Musical Translation of "Sensemayá" », *Ethnomusicology Review*, Vol. 19, 2014, URL: http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/19/piece/800 pdf.

Zambrano, Lilibeth, « Luis Palés Matos » y Nicolás Guillén: la poética del negrismo », *Voz y Escritura* N° 12, 2002.

Index :

A

Abdoulaye Diop, El Hadj..... ..18
Afan, Mawuto R..... …...49, 51
Agualusa, José Eduardo.....24, 99, 102, 197, 291
Aínsa, Fernando..... …147, 149, 152, 158
Ak'Abal, Humberto..... ..164, 166
Alem, Kangni….. …151, 209, 213, 230, 236, 288, 289, 337
Alexis, Jacques Stephen 253, 254, 260
Amado, Jorge…..... …...22, 23, 24, 61, 142, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 209, 340, 342, 345
Amedegnato, Ozouf Sémanin..... ….210, 211
Amselle, Jean-Loup.....168, 169, 247
Anderson Imbert, Enrique.....147
Andrade (de), Oswald.....….25, 249, 250, 273
Angulo, Juanita..... .120
Annecchiarico, Milena..... ...80

Aretz, Dina Isabel..... 106
Aron, Paul.....16, 266
Ashcroft, Bill..... ..271, 272
Assmann, Jan.....41, 136, 141, 142, 143, 152, 153, 165, 167, 169, 170, 172
Asturias, Miguel Ángel..... …273, 278
Auzas, Noémie.....150, 166
Ayala, Mario..... 80
Ayllón, Eva.....101, 102

B

Bascom, William..... ...90, 91, 92
Bastide, Roger.....….65, 66, 80, 83, 84, 87, 89, 92
Baudelaire, Charles..... 196
Becerra, María José..... 80
Beltrán, Luis..... 93
Bemba, Sylvain..... ...14, 184, 185, 187
Benoit, Louis..... 34, 39
Bergson, Henri..... ..134, 138
Bernardino de Sahagun, Fray..... ..40
Bernand, Carmen..... 91
Bernd, Zilà..... 249
Bertrand, Michel..... 146
Bethânia, Maria..... 106
Bhabha, Homi K..... 24
Birkenmaier, Anke…..….....221, 222, 223, 224, 225, 229, 230, 231, 232, 237
Bisanswa, Justin K..... 18, 145
Blanchard, Marc E..... ...295, 297
Bloom, Harold..... 304
Bokiba, André-Patient..... ..271
Bontempelli, Massimo..... ...252, 253
Bonn, Charles.....68, 186, 351
Borges, Jorge Luis.....….122, 133, 167, 250, 302

Bourdieu, Pierre.....….....24, 25, 78, 262, 263, 266, 331, 333
Braude, Benjamin..... 33
Brown, Carlinhos.....100
Buffa, Diego..... 80
Buford, Bill..... ..221, 222, 223
Burke, Peter..... 249

C

Cabrera, Lydia.....….91, 93, 94, 106, 118, 123
Camayd-Freixas, Erik.....….....251, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 272, 285, 292, 304, 306, 308, 309
Campbel, Federico.....174
Canfield, Martha Luana.....….110, 111, 112, 121
Capdevilla, Luc..... ...146, 149
Capone, Stefania..... ...85, 86, 87
Carpentier, Alejo..... ……. 22, 23, 82, 97, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 120, 125, 126, 127, 147, 151, 171, 172, 253, 255, 257, 260, 277, 283, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 306, 310, 314, 315, 319, 322, 345
Casanova, Pascale..…24, 25, 262, 264, 265, 266, 267, 269, 271, 309
Castellanos, Isabel..... .88, 89, 90, 92
Carrera, Gustavo Luis..... 66, 67
Chakrabarty, Dipesh..... 243
Chanady, Amaryll..... ….254, 255, 256, 260, 261
Chaves, Vanessa..... 99
Chevrier, Jacques..... ...23, 67, 96, 296
Chiampi, Irlemar..... 255
Clavaron, Yves……. ….....24, 243, 244, 246, 268, 343
Cooper, Brenda..... 24
Cornejo Polar, Antonio..... 57, 58
Cornille, Jean-Louis.... ….....17, 24, 131, 193, 204, 208
Cortés, Hernán..... 56
Coquery-Vidrovich, Catherine..... …247
Crespo (de), Esther..... 121
Cuche, Denys.....81, 104, 105
Cymerman, Claude..... 62

D

Davidson, Basil..... ....36, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46
Depestre, René..... ...110, 111
Dettwiler, Axel..... 81
Devésa, Jean-Michel... ….....173, 185, 274, 276, 285, 302
Dianteill, Erwan..... 85
Díaz de Castillo..... 55
Dos Santos, Barbara..... ...22, 24, 271
Droogers, André..... 86
Dubois, Jacques.....262, 263
Durand, Gilbert.....16, 24, 25, 26, 31, 78, 87, 104, 124, 125, 339
Durand, Jean-François..... …300, 301
Durand, Pascal..... 263

E

Ekwa, Mathieu Gui..... ...46, 47
Escobar Espitia, Yesenia María..... ….109, 113
Escobar Herrán, Guillermo León.....315, 317, 318, 320, 330, 352
Esteban, Ángel..... ...56, 58, 62, 63, 64, 65

F

Fanon, Frantz.....….174, 175, 176, 179, 206
Faulkner, William.....….180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187
Fell, Claude..... 62
Feres Júnior, João..... 16
Fernandes, Carla..... 272
Fernández Martínez, Mirta.....104, 106
Flores, Ángel..... 254
Fonkoua, Romuald.....….....12, 144, 263, 266, 267
Forbes, Jack D..... 81

Foster, David W.....59
Franco, Jean..... 63, 65, 66, 147
Frayssinet, Fabiana..... 86
Freyre, Gilberto..... 156
Friedemann (de), Nina S..... ...79, 80, 87
Friedman Maltz, Bina..... ...249, 250
Fuentes, Carlos …..... .61, 108, 121, 122, 133, 147, 149, 151, 167, 172, 220, 221, 292, 305, 315, 335

G

Gamboa, Santiago.....….230, 232, 233, 237, 346
Garcia, Albert..... 60
García, Juan Carlos.....315, 317, 318
García Márquez, Gabriel... ...…..17, 18, 20, 22, 23, 122, 123, 124, 125, 127, 131, 147, 167, 173, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 207, 215, 220, 260, 274, 280, 283, 284, 285, 289, 310, 311, 314, 315, 316, 319, 320, 322, 323, 324, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 341, 342, 345, 351
Garcilaso de la Vega, El Inca..... ….56, 57, 58, 59, 60
Garnier, Xavier..... ...67, 68
Gauvin, Lise..... ...272, 280, 296
Genette, Gérard.....17, 18, 24, 189, 259, 290
Gil, Gilberto.....100, 101
Gisbert, Herminia..... 50, 51
Glissant, Edouard …..79, 166, 276, 277, 280, 281, 282, 285, 296, 297, 303, 312
Granda (de), Germán.....95, 123, 124, 125
Greenfield, Sydney M..... ...86
Griffiths, Gareth..... ...271, 272
Gruzinski, Serge… ….....32, 34, 35, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 53, 54, 146
Guillén, Nicolás…. ….....82, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 123, 278, 282, 292, 355
Gutiérrez, Pedro Juan.....…...23, 222, 223, 224, 225, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 342
Gutiérrez Vélez, Georgina Garcia..... ..305

H

Haesbaert, Rogério..... ...249, 250
Halbwachs, Maurice… 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 152, 153, 157, 165, 170
Halen, Pierre..... ...263, 266, 267
Hampâté Bâ, Amadou.....….11, 37, 42, 71, 133
Hartlaub, Gustav Friedrich..... 252
Hayden Gallo, María Consuelo.....…112
Hazael-Massieux, Guy.....….80, 89, 156, 339
Henríquez Ureña, Pedro.....64
Henríquez Ureña, Max..... 66
Hernández Cuevas, Marco Polo..... ...81, 103
Hernández, José..... 63, 110
Hernández, Sandra..... ...292, 297
Hodgkinson, Will..... 102
Howlett, Marc-Vincent..... ….....144

I

Ibrahima Seck, Papa.....….....38
Inés de la Cruz, Sor Juana.....…108, 109, 110

J

Jahn, Jahnheinz..... 69
Jameson, Frederic.....…262, 266, 304, 343
Julien, Eileen..... 297
Jung, Carl Gustav..... …26, 31, 78, 197, 340

K

Kadya Tall, Emmanuelle.....89
Kalisa, Chantal..... ..189
Kane, Mohamadou..... ...67, 68
Kaueur, Gabriele..... 297
Kesteloot, Lilyan.....70
Kidjo, Angélique.....100, 101, 102
Ki-Zerbo, Joseph..... 143
Koffi N'Goran, David.....267, 268
Komlan Gbanou, Sélom.....….12, 75, 150, 210
Kouakou, Jean-Marie..... 174
Kubayanda, Josaphat B.....119, 355
Kourouma, Ahmadou.....…...11, 12, 74, 145, 274, 341

L

Labou Tansi, Sony.. ….....12, 14, 17, 18, 20, 22, 23, 75, 131, 157, 167, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 220, 274, 275, 276, 282, 283, 285, 288, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 310, 311, 312, 313, 316, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 337, 341, 342, 345, 351
Lafont, Suzanne.....12, 24, 174, 188, 189, 204
Lamptey, Victor..... 119
Las Casas (de) Fray Bartolomé..... ….56, 57, 60
Lavabre, Marie-Claire.....136
Lawo-Sukam, Alain..... ..111, 112
Leal, Luis..... 254
Lecarme, Jacques.....68
Le Goff, Jacques..... ..135, 141
Le Gros, Julien.....99, 100
Lévi-Strauss, Claude..... 41
Lima Santos, Denilson..... 92
Lipski, John M..... 93, 95, 96
Lomogodeuc, Jean-Marie..... ...63, 65, 66
Lopes, Henri.....11, 12, 14, 313, 337
López Castaño, Óscar R..... ...224, 229
Losada, Alicia.....194, 195
Louis Gates Jr, Henry..... ..158, 304

M

Majdalani, Charif..... 60
Mabanckou, Alain.....…12, 150, 162, 220
Maestre, Julio Rafael.. ….....180, 181, 182, 183, 184, 185, 187
Mangeon, Anthony..... …74, 232, 246
Mansour, Mónica..... ...110, 111
Marcone, Jorge..... 281, 282
Marin, Richard..... 146
Martí, José..... ..64, 65, 109, 110
Martin-Granel, Nicolas.....188
Martinez Furé, Rogelio..... ...90
Mateso, Locha..... 70
Mbanga, Anatole..... 274
Mbembe, Achille.….....175, 176, 178, 247, 301, 312, 319
Mbondobari, Sylvère.....69
Meizoz, Jérôme..... 55, 335
Melani, Eleonora..... ...110, 113, 115
Menton, Seymour..... ...147, 315
Mercury, Daniela.....100, 101
Meza Fuentes, Roberto..... 66
Mignolo, Walter..... ..247, 248
Monénembo, Tierno….....12, 22, 23, 99, 132, 142, 145, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 209, 213, 220, 244, 275, 276, 282, 283, 288, 289, 290, 296, 313, 319, 334, 337, 340, 341, 342, 345
Mongo-Mboussa, Boniface..... …19, 143
Montoya, Pablo..... 292
Moudileno, Lydie.....…11, 153, 185, 205
Moura, Jean-Marc.....….24, 247, 303
Mouralis, Bernard …..….....32, 38, 39, 71, 72, 73, 74, 97, 267
Muchnik, Maïra..... 87

N

Navarro Ramírez, Adriana.....51, 52, 53
Ngal, Georges..... 18, 68, 131, 274
Nora, Pierre.....135, 140, 141, 153
Noufourí, Hamurabi..... 80

O

Obeso, Candelario..….....108, 109, 110, 112, 113, 115, 118, 119, 120, 122
O'Gorman, Edmundo..... 32, 146
Oggun Gbemi, Maria Concordia.....….91, 359
Olmsted, David L..... .90, 91
Ortega Enríquez, Jennifer Estrella.....….....222, 223
Ortiz, Adhalberto.....77, 122
Ortiz, Fernando.....….....25, 93, 108, 118, 249, 292, 296

P

Pachecko, José Emilio.....147
Pacheco, Carlos.....148, 149, 330
Padró, Diego..... 111
Pageaux, Daniel-Henri ….....20, 40, 179, 185, 186, 187, 239, 247
Palaversich, Diana..... 222
Palés Matos, Luis ….....108, 110, 111, 114, 115, 278, 279
Paravy, Florence…. ….....21, 22, 153, 154, 166, 173, 209, 211, 267, 268
Paz, Octavio..... ...107, 245, 246, 277
Pene, Elungu..... 47
Peris Blanes, Jaume..... 248
Petit, Laurent.....138
Pierre, Roland..... 126
Pinheiro, Michel.....99, 100
Pollock, Griselda..... ..304, 307, 308
Porras, Jorge E..... 113
Prescott, Laurence E..... ...111, 112
Prutsch, Markus J..... 140

Q

Quesada, Fransisco Miró….....55, 61, 62

R

Rama, Ángel.....25, 61, 147, 182, 183, 315, 316, 330, 339
Redjeme, Jean-Claude.....185, 186
Riesz, János..... 67, 97
Reinstädler, Janett..... 297
Revelo Hurtado, Baudilio.....….....106, 119, 120
Roa Bastos, Augusto.....… 147, 272, 273, 314, 315, 319, 322
Rodrigues, Nina.....80, 85
Rodriguez Mondnegal, Emir..... ...182
Rodríguez, Teresita..... 274
Rojas-Primus, Constanza..... ...93, 94
Roh, Frantz..... ..251, 252, 253

S

Sábato, Ernesto.....142, 143, 194, 195, 306, 310
Said, Edward.....24, 32, 304
Sallas Manuel, Marcelo..... ...51, 52
Samba Diop, Papa.....….12, 75, 211, 231
Santa Cruz, Nicomedes..... ...105
Santi, Enrico Mario..... 64
Sarmiento, Domingo Faustino..... …63, 314
Scheel, Charles..... ...252, 260, 261
Schlanger, Judith.....14, 131, 248, 337
Seck Mbacke, Mame.....…18, 333, 334
Sédar Senghor, Léopold..... ...69, 72, 74
Semujanga, Josias..... ...143, 339
Sen, Amartya..... 169
Serna Arnaiz, Mercedes.....58, 59, 60
Séwanou Dabla, Jean-Jacques ….....11, 120, 26, 131, 173, 185, 244, 283, 332, 337

Singler, Christoph.....….....143, 146, 148
Slemon, Stephen..... .254, 304
Somé, Magloire.....32, 35, 36
Sosa Barrales, Maira Martha.....41
Sosa Cruz, Yadira..... ...216
Spivack, Gayatri Chakravorty..... 24

T

Tchak, Sami….. ….....22, 23, 80, 132, 173, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 275, 280, 281, 283, 284, 288, 337, 341, 342, 345
Tchichellé Tchivéla, François..... ….20, 332
Tiffin, Helen..... 271, 272
Todorov, Tzvetan.....….138, 255, 256, 259
Thompson, Robert Farris.....95, 100

U

Uslar-Pietri, Arturo…..……..…….....253
U'Tamsi, Tchikaya…….....149, 272

V

Valdés Acosta, Gema..... 88
Valéry, Paul..... 264, 265
Vallejo, Fernando… ….....223, 158, 224, 230, 232, 233, 237, 342
Van Hövell Tot Westerflier, Alonso Barros..... ….42
Vargas Llosa, Mario.....…57, 58, 59, 152, 163, 182, 183, 186, 212, 220, 315
Vásquez, Carmen..... ...292, 297, 298
Verger, Pierre..... .80, 85
Vilar, Francis J..... 50, 51
Villamil, Vando..... 77

W

Waberi, Abdourahman..... 12
Warnes, Christopher.....252, 260, 304, 306
Watters Hood, Edward..... 283
Weisgerber, Jean..... 252, 253

Y

Young, Robert J. C..... 249
Yunque, Álvaro.....108, 109, 115

Z

Zambrano, Helga..... 93, 117, 119

Table des matières

Introduction générale.....11

Partie I/ Histoire, culture et écriture des univers africain et ibéroaméricain.....29

Chapitre I : Tissage historique de la culture en Afrique et en Amérique latine.....32

I/ Colonisation et naissance d'une double culture.....32
1. Le christianisme au service de l'idéologie coloniale.....32
2. Théorie de la hiérarchie des races et la mission civilisatrice.....35
II/ Trouble du monde traditionnel.....40
1. Des sociétés froides.....41
2. La renégociation culturelle : une réalité précoloniale en Afrique et Amérique.....42
3. Colonisation spirituelle et rupture de l'équilibre traditionnel.....43

Chapitre II/ Ecritures d'une culture spécifique.....55
I/ De l'excentricité à la centralité de la culture latino-américaine ou le processus de trans-culturation narrative en Amérique latine.....55
1. Littérature coloniale et culture excentrique.....55
2. Quête de l'authenticité latino-américaine.....61
3. Cosmopolitisme et transculturation.....64
II/ Littérature africaine et histoire culturelle.....67
1. Culture coloniale et émergence de la littérature africaine.....67
2. Du discours colonial à l'idéal nationaliste.....70

Chapitre III/ « L'âme africaine » sur les terres d'Amérique.....77
I/ Partition africaine dans le concert baroque latino-américain : quel intérêt ?.....77
1. L'Amérique latine : une construction culturelle historique.....79
2. La troisième racine latino-américaine.....81
II/ Le religieux ombilical.....83
1. La transplantation des religions africaines sur les terres américaines.....83
2. Des religions syncrétiques.....84
3. Les recherches scientifiques et la quête de l'Afrique dans la religion.....85
4. La famille religieuse : un nouvel organisme supra-ethnique.....86
III/ Traces linguistiques de l'Afrique :.....88
1. Survivance des langues africaines.....88
2. De quelques langues africaines en Amérique latine.....90

Chapitre IV/ Une médiathèque transatlantique.....97
1. Les arts afrolatinos entre deux mondes.....97
2. Du folklore à la littérature.....104

Partie II/ Le modèle latino-américain : entre parenté et influence.....129

Chapitre I : Mémoires croisées sur une histoire.....133
I/ Le visage de la mémoire.....134
1. La Mémoire ou le faux jumeau de l'Histoire pour la pensée scientifique.....134
2. Les chemins de la mémoire :.....136
II/ Roman africain/latino-américain : une tradition mémo-historique :.....142
1. L'histoire dans le roman africain.....144
2. Le roman historique latino-américain.....146
III/ Ecriture et conjuration de l'oubli.....152
1. La figuration de la mémoire.....153
2. Phratrie mémorielle et perspectives identitaires.....168

Chapitre II/ Le roman de l'inquiétude existentielle.....173
1. Des damnés sous les tropiques.....175
2. Gabriel García Márquez comme point d'appui ?.....179
II/ Hypocrite Márquez – mon semblable, mon frère.....188
1. Sony Labou Tansi sur les traces de son semblable.....188
A/ Du thème à l'incipit.....189
2. La variation à l'œuvre.....200

Chapitre III/ L'écriture des petites misères.....209
I/ Ecrire l'Amérique latine.....210
1. Une entreprise d'extraversion.....210
2. Ecrire « La Race ».....213
II/ Une posture esthétique.....220
1. La phratrie sucioréaliste.....220
2. Le réalisme sale dans l'œuvre de Sami Tchak.....225

Partie III/ Provincialiser l'Europe.....241

Chapitre I/ Aperçu théorique d'une quête du présent.....245
I/ Le postcolonial.....246
II/ De la théorie anthropophagique.....249
III/ Le réalisme magique : archéologie du concept.....251
1. Des origines allemandes et italiennes.....251
2. Expansion latino-américaine du réalisme magique et brouille conceptuelle.....253

3. Vers une conception théorique du réalisme magique.....254
IV/ Le champ (de bataille) littéraire.....262
1. Le champ littéraire.....263
2. La République mondiale des lettres.....264
3. Des littératures combatives.....266
4. Le champ littéraire africain.....267

Chapitre II/ Langues et langage.....271
I/ Manifestation d'une langue postcoloniale.....271
1. Colonisation de la langue coloniale.....272
2. L'effet latino comme insécurisation du français.....275
II/ Au-delà de la langue, le langage.....277
1. De l'itération comme phénomène obsessionnel de la phratrie.....277
2. Anthropophagie générique et plurivocité du langage : du calque à la greffe.....286

Chapitre III/ Ecriture d'un imaginaire du Sud.....291
I/ Le baroque tropical.....291
1. Le modèle d'Alejo Carpentier.....291
2. Réalisme magique et décolonisation de l'imaginaire.....303
II/ Nouvelles écritures de la violence.....312
1. Le roman de la dictature : un genre traditionnel en Amérique latine.....313
2. Le dictateur comme homme-mythe.....317
3. Démythification de la figure du dictateur.....322
IV/ Une écriture posturale (?).....331

Conclusion générale.....337

Blibliographie.....345

Résumés.....373

Résumé :

Le renouvellement des écritures afro-francophones subsahariennes dans les années 1980 se traduit par un remarquable dépassement des traditionnelles frontières géographiques, linguistiques, culturelles et identitaires. S'ouvrant ainsi aux lettres universelles, nombre d'écrivains africains s'orientent vers l'univers latino-américain qui les fascine pour son espace, ses thèmes, son esthétique, son imaginaire. C'est cette orientation latino-américaine du roman africain, la mise en œuvre d'une parenté dans les modes d'expression et de

représentation du réel, que nous appelons phratrie de l'imaginaire. Phénomène aux enjeux multiples, l'examen de la phratrie de l'imaginaire permet de dévoiler comment, au nom d'une histoire et d'une culture en partage, les univers africain et latino-américain sont littérairement rapprochés dans une posture fraternelle traduisant une certaine solidarité transatlantique.

Mots clés : Phratrie, imaginaire, littérature, Amérique latine, Afrique.

Abstract :

The renewal of sub-Saharan French-speaking writings in the 1980s results in a remarkable overtaking of the geographical, linguistic, cultural and identical traditional borders. So opening to the universal letters, many African writers turn to the Latin American universe which fascinates them for its space, topics, aesthetics, imaginary. It is this Latin American orientation of the African novel, the implementation of a relationship in the modes of expression and the representation of reality, that we call imaginary phratry. A phenomenon with multiple issues, the analysis of the imaginary phratry can reveal how, inspired by a common history and culture, the African and Latin American universe are literally brought closer in a fraternal posture reflecting some transatlantic solidarity.

Key words : Phratry, imaginary, literature, Latin America, Africa.