Document generated on 08/06/2025 7:13 a.m.

Études littéraires africaines

« La littérature africaine n'existe pas », ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française

Thorsten Schüller

Number 32, 2011

L'enfant-soldat : langages & images

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1018650ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1018650ar

See table of contents

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)
2270-0374 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Schüller, T. (2011). « La littérature africaine n'existe pas », ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française. *Études littéraires africaines*, (32), 135–146. https://doi.org/10.7202/1018650ar

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Varia

« LA LITTÉRATURE AFRICAINE N'EXISTE PAS », OU L'EFFACEMENT DES TRACES IDENTITAIRES DANS LES LITTÉRATURES AFRICAINES SUBSAHARIENNES DE LANGUE FRANÇAISE

La question de l'identité est depuis les débuts des littératures africaines une question d'une importance immense, soit quant au contenu, soit quant à la forme et donc à l'esthétique des textes.

Quant au contenu, les auteurs mettent en scène les déchirements identitaires ou les caractères complexes des protagonistes qui se trouvent souvent dans un état qu'on pourrait qualifier de « *not quite* » (Homi Bhabha) [1] ou d'« entre-deux » : entre les sphères géographiques (l'expérience de l'exil ou de la diaspora) ; entre les temps (entre les époques précoloniales, coloniales ou postcoloniales) ; entre les langues, entre les religions, etc.

Les auteurs doivent également prendre des décisions et se positionner dans un discours littéraire. Du point de vue de la forme et de l'esthétique, on peut donc aussi parler d'une quête identitaire : quelle est la forme appropriée pour une littérature africaine ? On peut interpréter les textes de Léopold Sédar Senghor, d'Ahmadou Kourouma, de Yambo Ouologuem, de Tchichellé Tchivéla, de Sony Labou Tansi et d'autres comme des projets visant à la mise en œuvre d'un style ou d'une esthétique « africaine », à l'établissement d'une identité littéraire. On peut prétendre, en généralisant, que tout texte africain négocie implicitement ou explicitement la question identitaire. La recherche d'une identité est donc devenue une sorte de réflexe pour les littératures africaines.

Or, on peut constater, depuis environ dix ans, une rupture dans les littératures africaines de langue française. De jeunes auteurs comme Sami Tchak, Kossi Efoui, Kangni Alem et d'autres tentent de contourner les projets identitaires, ne veulent plus être considérés comme des auteurs africains et aspirent à une nouvelle liberté qui leur permette d'écrire sur d'autres sujets que cette identité. Dans leurs textes et dans leurs propos, ils effacent et déconstruisent leur origine africaine. Paradoxalement, cette entreprise de libéra-

[1] Dans la terminologie de H. Bhabha, un tel auteur serait « *a subject of a difference that is almost the same, but not quite* » (*The Location of Culture*. New York : Routledge, 1994, XIII-285 p. ; p. 85).

tion et d'effacement de traces identitaires fait aussi partie des nombreux projets visant à trouver une identité littéraire.

La rupture

Nous ne sommes pas les seuls à parler d'une rupture. Selon Boubacar Boris Diop, « depuis quelques années le champ littéraire africain s'est si profondément bouleversé qu'on peut se demander de quoi on parle lorsqu'on parle de littérature africaine » [2].

Dans de nombreux articles récents sur les littératures africaines ou dans les propos des auteurs eux-mêmes, on trouve l'adjectif « nouveau » ; un article du *Monde diplomatique* parle ainsi d'une « nouvelle génération » [3] d'auteurs africains, un numéro spécial de la revue *Notre librairie* a été consacré aux *Nouveaux paysages littéraires*, et Boubacar Boris Diop y observait une « nouvelle vague » [4] d'auteurs africains, pour ne mentionner que ces exemples.

On rencontre aussi très souvent le mot « liberté » à propos de ces « nouvelles » littératures africaines : c'est encore Boubacar Boris Diop qui remarque que celles-ci ont perdu leur engagement pour devenir plus « libres » ; un article du *Monde* est d'ailleurs intitulé « Écrivains d'Afrique en liberté » [5]. Quelles sont donc ces nouveautés et quelle est cette liberté ?

Pour une approche de cette rupture dans l'histoire littéraire, il est intéressant de se pencher sur quelques citations très révélatrices d'auteurs africains et de chercheurs ; elles culminent avec la provocation de l'auteur togolais Kossi Efoui qui donne son titre à cet article : « La littérature africaine n'existe pas » [6].

Boubacar Boris Diop, lui, ne nie pas l'existence d'une littérature africaine, mais il déplore l'apparition d'une littérature à deux vitesses :

> De nos jours, on perçoit la mise en place progressive d'une littérature à deux vitesses. Le phénomène est porté à son pa-

---

[2] Diop (B.B.), « Où va la littérature africaine ? », *Notre librairie*, n°136 (*Nouveaux paysages littéraires : Afrique, Caraïbes, Océan Indien. 1996-1998 / 2*), janvier-avril 1999, p. 6-11 ; p. 10.

[3] Tirthankar (C.), « Tant que l'Afrique écrira, l'Afrique vivra. Les combats d'une nouvelle génération d'écrivains », *Le Monde diplomatique*, décembre 2004, p. 30-31.

[4] Diop (B.B.), « Où va la littérature africaine ? », *art. cit.,* p. 11.

[5] Douin (J.-L.), « Écrivains d'Afrique en liberté », *Le Monde*, 22 mars 2002, p. 16.

[6] Mongo-Mboussa (B.) & Efoui (K.), « Kossi Efoui : La littérature africaine n'existe pas. Entretien avec Kossi Efoui », dans Mongo-Mboussa (B.), *Désir d'Afrique*. Paris : Gallimard, coll. Continents noirs, 2002, p. 138-146.

> roxysme par des auteurs africains nés en France et qui ne savent rien de leurs pays d'origine, à part peut-être les images négatives qu'on montre dans les médias. […] Une nouvelle vague de jeunes auteurs est en train de s'affirmer. Nés en Afrique, ces poètes ou romanciers sont arrivés en Europe à la fleur de l'âge et réticents à se laisser enfermer dans leur seule négritude, se montrent bien plus ouverts que leurs aînés à la nouvelle culture mondiale [7].

Il y a donc un courant dont les auteurs sont plus marqués par la migration ou par la mondialisation que par leur pays d'origine. Beaucoup d'écrivains refusent en conséquence d'être perçus comme des auteurs africains, ils refusent aussi de devoir se référer dans leurs textes à l'Afrique noire ou d'écrire une littérature qui s'occupe de manière engagée des problèmes du continent. Ainsi Henri Lopes dit-il :

> C'est-à-dire que je me considère aussi héritier de ce qu'ont écrit Confucius, Flaubert ou Aragon, ceux dont l'œuvre m'inspire. C'est dans ce réseau international que j'échappe à mon identité originelle [8].

Et Alain Mabanckou se plaint : « Nous ne sommes pas les pompiers de l'Afrique, à devoir éteindre les feux sur le continent » [9]. La citation la plus forte et la plus provocatrice vient de Kossi Efoui qui proclame :

> L'écrivain africain n'est pas salarié par le ministère du tourisme, il n'a pas mission d'exprimer l'âme authentique africaine ! […] Comprenons une fois pour toutes que nous n'avons pas de parole collective ! Nous ne devons allégeance à personne ! Méfions-nous des crispations identitaires, elles constituent un réservoir où puise la mondialisation ! La meilleure chose qui puisse arriver à la littérature africaine, c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique [10].

Les propos culminent dans la phrase « La littérature africaine n'existe pas », avec l'argumentation suivante : « Quand Sony Labou

---

[7] Diop (B.B.), « Où va la littérature africaine ? », *art. cit.*, p. 11.
[8] Cité par Douin (J.-L.), « Écrivains d'Afrique en liberté », *art. cit.*, p. 16.
[9] Cité par Cazenave (O.), « Paroles engagées, Paroles engageantes. Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui », *Africultures*, n°59, juin 2004, p. 59-65 ; p. 61.
[10] Cité par Douin (J.-L.), « Écrivains d'Afrique en liberté », *art. cit.*, p. 16.

Tansi écrit, c'est Sony Labou Tansi qui écrit, ce n'est ni le Congo, ni l'Afrique » [11].

La nouvelle liberté que les auteurs ont atteinte semble être une libération par rapport à leur lieu d'origine, ou, en d'autres mots, une libération des clichés et stéréotypes qui tournent autour de la construction de leur prétendue identité.

Le nouvel *habitus* littéraire de ces jeunes auteurs mène à un discours littéraire dans lequel les débats et les sujets ne sont plus les mêmes qu'auparavant. Les littératures qui traitent des questions identitaires, celles qui luttent pour une décolonisation concrète ou spirituelle ou celles qui préconisent des formes traditionnelles comme l'oralité sont remplacées par une littérature qui met en scène la vie contemporaine d'une jeune génération dans une ambiance urbanisée. Les nouveaux textes sont influencés par les esthétiques de la musique populaire, du cinéma ou de la bande dessinée et les actions se déroulent en Allemagne, en Italie, en France, en Colombie ou dans de grandes villes africaines. Ce sont les nouvelles conditions de vie à l'ère de la mondialisation qui mènent à l'effacement du lieu de provenance dans les textes et qui changent, d'un côté, les conditions de production des œuvres et, de l'autre, la vie sociale des auteurs et, par conséquent, leur esthétique littéraire.

La déconstruction d'une identité africaine pour ainsi dire périmée, la déconstruction d'une image de l'Afrique ou de la littérature africaine, se passe surtout au niveau des références structurelles ou intertextuelles. Dans le roman *African Psycho* [12] d'Alain Mabanckou par exemple, l'action se passe en Afrique, mais l'intertexte principal est américain. En effet, le roman de Mabanckou se révèle être une parodie du best-seller international *American Psycho* [13] de Bret Easton Ellis, dont le lieu s'avère interchangeable. D'autres auteurs encore, comme les Togolais Sami Tchak ou Kangni Alem, établissent un lien avec la culture populaire mondialisée : on trouve dans leurs œuvres des références au jazz de l'Américain Duke Ellington, à des bandes dessinées italiennes, à des chansons françaises ou au rap beur ; l'Afrique ne joue plus le rôle principal dans les textes, le cadre des références est élargi et les lieux africains représentés s'avèrent très souvent interchangeables.

---

[11] Mongo-Mboussa (B.) & Efoui (K.), « Kossi Efoui : La littérature africaine n'existe pas. Entretien avec Kossi Efoui », *art. cit.*, p. 138-146.

[12] Mabanckou (A.), *African Psycho*. Paris : Le Serpent à plumes, 2003, 190 p.

[13] Ellis (B.E.), *American Psycho. A novel.* New York : Vintage Books, 1991, 339 p.

Approche méthodique

Comment peut-on, méthodiquement, expliquer ce phénomène d'une littérature africaine qui efface l'Afrique ? On trouve plusieurs approches. Jacques Chevrier a par exemple inventé le terme de « migritude » pour circonscrire les nouveaux courants. Cette nouvelle littérature migrante d'origine africaine s'opposerait à une littérature engagée, liée aux idées de la négritude, ce qui mènerait à un « décentrement » et au fait que « l'Afrique dont nous parlent les écrivains de cette génération n'a plus grand-chose à voir avec les préoccupations de leurs aînés » [14].

Une autre approche vient d'Abdourahman Waberi qui a créé l'expression des « enfants de la postcolonie » [15]. Waberi désigne ainsi un ensemble d'auteurs qui sont tous nés après les Indépendances et qui n'éprouvent donc pas le poids et le traumatisme du colonialisme ni, par conséquent, le besoin de s'émanciper de l'Occident. Ils ont plutôt besoin de se libérer des représentations d'une Afrique « ancienne ». Ces représentations attribuent au continent africain et à sa littérature des traits essentialistes comme l'oralité ou un caractère engagé ou combatif. Les auteurs de cette « génération par-delà les frontières » [16] ne veulent plus être perçus comme écrivains africains, mais comme des écrivains « tout court », sans adjectif qui les fixe à un endroit précis. Les « enfants de la postcolonie » évitent d'écrire à propos du passé, ne veulent pas être « authentiques » et détestent la parole collective qu'on attribue trop souvent aux auteurs africains. L'écrivain et réalisateur tchadien Koulsy Lamko souligne : « La plupart s'insurgent contre les étiquettes que l'on veut à tout prix leur coller, les ancêtres qu'on leur impose, les traditions qu'ils sont censées respecter, les cases dans lesquelles ils sont fichés » [17]. Implicitement, ces auteurs veulent construire l'image d'une nouvelle Afrique, une Afrique actuelle, mondialisée et cosmopolite.

Le fait que Waberi invente l'expression « enfants de la postcolonie » montre que les études et les théories postcoloniales posent également un problème pour l'identité littéraire d'une partie des jeunes auteurs. Les *postcolonial studies*, qui ont essayé de donner la

---

[14] Chevrier (J.), « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *Notre librairie*, n°155/156, 2004, p. 13-18 ; p. 14.

[15] Waberi (A.A.), « Les Enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, n°135 (*Identités littéraires*), septembre-décembre 1998, p. 8-15.

[16] Waberi (A.A.), « Les Enfants de la postcolonie », *art. cit.*, p. 14.

[17] Cité par Douin (J.-L.), « Écrivains d'Afrique en liberté », *art. cit.*, p. 16.

parole aux auteurs périphériques, qui ont inventé les paradigmes du *writing back* et de l'hybridité, les études postcoloniales qui ont essayé de remettre en cause les représentations, les stéréotypes et les fixations rhétoriques sur la vie culturelle de la périphérie sont devenues elles-mêmes des stéréotypes et des représentations ; comme le constate Véronique Porra, « on peut aussi se demander si la critique postcoloniale […] n'avait pas un temps […] aussi contribué au mouvement d'institutionnalisation et de fixation des schémas narratifs et des assignations thématiques » [18].

Pour éviter le piège de devoir écrire une littérature typiquement africaine, une littérature engagée ou une littérature hybride qui mélange les langues ou les discours, une littérature de l'« entre-deux », les auteurs travaillent sur une « dédramatisation de la relation postcoloniale » [19]. D'une certaine manière, les « enfants de la postcolonie » écrivent une littérature « post-postcoloniale » en s'opposant aux théories postcoloniales. Nous avons donc affaire à une littérature qui refuse d'être intégrée dans les cadres trop rigides d'un discours qui tourne autour de l'opposition centre-périphérie, une littérature qui ne se veut ni africaine ni postcoloniale.

Où est donc l'Afrique dans cette partie importante des littératures africaines ? Quel rôle joue l'Afrique dans cette « littérature sans domicile fixe » (« *Literatur ohne festen Wohnsitz* » [20]), pour reprendre un terme d'Ottmar Ette ? Et comment décrire une telle littérature cosmopolite et entre les lieux ?

Pour désigner ces textes marqués par la mondialisation, par la migration ou par le refus de se faire intégrer dans les schémas existants, le terme de *paratopie*, proposé par Dominique Maingueneau, semble convenir. Ce terme désigne le fait que chaque auteur se trouve toujours dans un état d'une non-appartenance, qu'il est « entre les lieux », qu'il évite toute sorte de fixation pour rester libre, et qu'il en tire sa créativité. L'exemple qu'il cite est la bohème du Paris du 19e siècle. Les poètes comme Baudelaire, Rimbaud ou Verlaine sont des marginaux qui n'appartiennent pas aux cercles institutionnalisés, qui écrivent sans atteindre un grand public, mais qui savent que la postérité va apprécier leur génie. Maingueneau définit la paratopie ainsi :

---

[18] Porra (V.), « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », *Revue de littérature comparée*, n°2 (*L'Afrique en marge*), 2005, p. 207-226, p. 210.

[19] Porra (V.), « De la marginalité instituée… », *art. cit.*, p. 218.

[20] Ette (O.), *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (Über-Lebenswissen II)*. Berlin : Kadmos, 2005, 318 S.

> Qu'elle prenne le visage de celui qui n'est pas à sa place là où il est, de celui qui va de place en place sans vouloir se fixer, de celui qui ne trouve pas de place, la paratopie écarte d'un groupe (paratopie d'identité), d'un lieu (paratopie spatiale) ou d'un moment (paratopie temporelle) [21].

Dans le contexte africain, une autre paratopie encore est importante : « ma langue n'est pas ma langue ». Mais les autres paratopies que nomme Maingueneau sont également applicables au contexte africain. La problématique du lieu, le problème d'une appartenance conflictuelle, des dé-territorialisations, les expériences de l'exil ou de la diaspora, l'expérience de ne pas être « à sa place » sont depuis toujours des sujets importants des littératures africaines. Le fait de se trouver toujours dans des non-lieux, ou plutôt hors de son lieu présumé, d'être Togolais et de vivre en France par exemple, d'être considéré comme un auteur africain en Europe sans le vouloir, de vivre une vie de migrant et d'en profiter dans le domaine de l'art se reflète dans l'esthétique des textes dans lesquels les auteurs effacent les traces identitaires et se servent de références internationales.

Les paratopies se manifestent dans la « scénographie » des textes, terme de Maingueneau que Jean-Marc Moura a repris pour développer l'idée d'une « scénographie postcoloniale » [22]. Les scénographies sont les positionnements spatiaux du texte, la relation du texte avec des fixations géographiques. L'étude de la scénographie s'interroge sur les lieux du texte, non pas seulement d'une manière concrète en se demandant où se déroulent les actions, mais aussi d'une manière abstraite. Elle situe par exemple l'instance narratrice. Qui est le narrateur du texte ? D'où vient-il ? Quelle langue parle-t-il ? Quel style emploie-t-il pour raconter son histoire, et ce style est-il un « localisable » ? Un exemple (un peu schématique) : est-ce que l'histoire est racontée du point de vue d'un griot, est-ce qu'on trouve des traces de l'oralité ou est-ce que le narrateur a recours à une technique comme le *camera eye* ou à des stratégies empruntées au réalisme balzacien ?

Un autre aspect de la scénographie est encore plus utile pour l'analyse des nouvelles tendances : dans quel courant littéraire le texte s'insère-t-il et quelles sont ses références ? Quels sont les modèles littéraires des auteurs et d'où viennent-ils ? Quels liens intertextuels apparaissent dans les œuvres ? Est-ce qu'on y trouve

---

[21] Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, coll. U, Série Lettres, 2004, 262 p. ; p. 86.

[22] Moura (J.-M.), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, coll. Écritures francophones, 1999, 174 p. ; p. 120-138.

des systèmes de références extra-littéraires ? Beaucoup de jeunes auteurs favorisent dans leurs textes récents des références et des localisations esthétiques qui sont marquées par la mondialisation et l'urbanisation et où les référents africains sont effacés ou interchangeables.

Cette scénographie des textes est due aux conditions de vie des jeunes auteurs qui sont des conditions de vie paratopiques. Avec leur esthétique paratopique, ils tentent aussi de déconstruire les stéréotypes d'une Afrique dépassée pour créer l'image d'une nouvelle Afrique, urbanisée et mondialisée, qui est plus marquée par le rap ou le cinéma que par les griots. Jean-Louis Joubert a constaté dans un article qu'« il y a du tam-tam partout dans la littérature africaine » [23]. Les « enfants de la postcolonie » veulent montrer que l'Afrique est davantage que les « mythes et contes » [24] de l'oralité. L'esthétique paratopique des textes montre aussi que la scénographie d'un texte, telle qu'elle a été développée par Jean-Marc Moura, avec des pôles africains d'un côté et des pôles occidentaux de l'autre côté, est peut-être trop réductrice pour la littérature des « enfants terribles de la postcolonie » : le réseau des références est devenu tellement complexe qu'il dépasse le cadre binaire de l'Afrique et de l'Occident. L'interrogation sur les « lieux » du texte (tout en sachant que les lieux se multiplient à l'ère de la mondialisation) peut néanmoins être utile.

Exemples

Dans le roman de Kangni Alem, *Cola Cola Jazz* [25], l'aspect paratopique se manifeste dans les allusions intertextuelles et dans les biographies des protagonistes, ainsi que dans le motif du jazz.

Les références intertextuelles sont multiples. Kangni Alem cite des bandes dessinées, ainsi que la littérature et la musique populaires du monde entier. On trouve par exemple, dans son roman, à la fois des allusions et des citations de *Lucky Luke*, Heinz G. Konsalik, Michael Jackson et Jimmy Cliff : les discours africains ne jouent pas un rôle principal dans le texte qui montre un pays africain fictif, marqué par des influences venant de partout.

---

[23] Joubert (J.-L.), « Littérature africaine, littératures nationales : contours et limites », *Notre librairie*, n°155/156 (*Identités littéraires*), juillet-décembre 2004, p. 16-20 ; p. 17.

[24] Veit-Wild (F.), Hg., *Nicht nur Mythen und Märchen*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003, XII-211 S.

[25] Alem (K.), *Cola Cola Jazz*. Paris : Dapper, 2002, 203 p.

Les personnages du roman sont des cas typiques de la paratopie. Le personnage principal est la jeune métisse Héloïse, qui vit avec sa mère, une Française blanche, à Paris. Malgré la couleur de sa peau, elle est imprégnée du mode de vie français et, curieuse, elle désire faire la connaissance de son père africain qui est retourné dans son pays. Un jour, elle part en voyage en Afrique ; elle visite le pays de son père et y rencontre sa demi-sœur Parisette, avec laquelle elle vit une aventure érotique. Les deux sœurs incarnent de manière parfaite la paratopie. Si Héloïse reste, à cause de la couleur de sa peau, marginalisée à Paris, à TiBrava, par contre, elle perçoit son environnement dans la perspective d'une touriste européenne, elle reste « entre les deux ». Sa demi-sœur Parisette, qui représente le côté africain dans le roman, porte, ce qui n'est pas un hasard, le nom de la capitale française dans son prénom et est également imprégnée par le mode de vie occidental. De même, le père des deux sœurs, qui symbolise le pays natal ou l'origine identitaire, voyage sans cesse autour du monde. Outre les « localisations » des protagonistes, rien n'est univoque dans le roman ; un homosexuel couche, par exemple, avec une hétérosexuelle : les délimitations importent peu dans l'univers romanesque de *Cola Cola Jazz* [26].

Mais c'est surtout le motif du jazz qui illustre ici la nouvelle liberté paratopique des auteurs. Le leitmotiv du roman est la *Togo Brava Suite* de Duke Ellington [27], pièce de musique qui apparaît plusieurs fois dans le texte et donne le nom de TiBrava au pays fictif dans lequel se déroulent les actions. La *Togo Brava Suite* et le jazz en général sont, dans *Cola Cola Jazz*, l'expression d'une liberté artistique des littératures africaines à l'ère de la mondialisation. Kangni Alem évoque le jazz avec des connotations tout à fait positives : c'est un discours artistique noir qui circule dans le monde et profite de sa déterritorialisation en se mélangeant avec d'autres formes.

Le jazz est certes une musique noire, Duke Ellington donne certes le titre de *Togo Brava Suite* à sa composition, mais la musique est quand même devenue autonome, elle a perdu ses racines africaines et s'est développée aux États-Unis. Le jazz incarne donc un discours d'art déterritorialisé avec des racines noires qui peuvent être mises en scène partout. Dans le roman *Cola Cola Jazz* comme dans l'esthétique de Duke Ellington, il est question d'identités ou de

[26] *Cf.* Schüller (T.), « "Why must a black writer write about sex ?" – La fonction de l'obscénité dans la littérature contemporaine de l'Afrique noire francophone », dans Febel (G.), Struve (K.), Ueckmann (N.), dir., *Écritures transculturelles*. Tübingen : Narr, 2007, p. 221-232.

[27] Ellington (D.), *Togo Brava Suite*. Copenhague : Storyvillerecords, 2001 [1971].

formes qui se sont constituées après des configurations historiques conflictuelles comme la traite des esclaves ou la colonisation. Or, dans le roman de Kangni Alem, le jazz ne véhicule pas d'engagement ou d'expériences douloureuses, mais exprime le fait qu'on peut profiter d'une telle configuration, que le fait de vivre entre les mondes et entre les cultures est profitable pour forger une identité ou pour créer une œuvre d'art. Le croisement de plusieurs éléments culturels est perçu comme une liberté avec des connotations tout à fait positives. Tout cela est typique de la littérature de beaucoup de jeunes auteurs pour lesquels l'exil ou le déracinement n'ont plus rien de tragique à l'ère de la mondialisation, comme le souligne Abdourahman Waberi : « La mondialisation transforme l'exil ordinaire angoissant, annihilant, douloureux, en un exil fécondant, joyeux, qui n'est plus appréhendé sur le mode nostalgique, souffreteux [...] » [28]. Les jeunes auteurs comprennent la déterritorialisation comme une chance accordée aux artistes qui peuvent profiter de l'état de l'entre-deux.

Cet état de liberté se manifeste dans *Cola Cola Jazz* par une ambiance tout à fait joyeuse lorsqu'il est question de la suite de Duke Ellington. Quand le jazz apparaît dans le roman de Kangni Alem, les personnages dansent et font la fête. Dans un tel contexte, on est loin du jazz exprimant la souffrance tel qu'il apparaît dans certains poèmes de Senghor [29].

La *Togo Brava Suite*, tout comme le jazz en général, devient donc symbolique pour une nouvelle image d'une Afrique mondialisée : des discours qui ont des racines africaines sont transmis dans le monde entier et évoluent, après le contact avec d'autres influences, vers quelque chose de tout à fait nouveau. L'essentialisme d'une culture noire unique et close se transforme, après le contact avec l'autre, en hybridité.

On pourrait citer également le roman *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui [30] ; il met en scène un protagoniste qui retourne certes dans son pays natal, mais ce qu'il voit est une Afrique artificielle et chimérique qui semble être filmée ou filtrée, ce qui se manifeste aussi par la forme du roman. Efoui a recours aux stratégies cinématographiques qu'il tente d'intégrer dans un texte écrit. Les actions du roman se déroulent certes en Afrique, mais l'auteur montre une image déconstruite des lieux (avec un effet de *Verfremdung*, de dis-

[28] Waberi (A.A.), « Les Enfants de la postcolonie », *art. cit.*, p. 15.
[29] Voir « Joal », dans Senghor (L.S.), *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 1964, p. 15. (« Un jazz orphelin qui sanglote sanglote sanglote »).
[30] Efoui (K.), *La Fabrique de cérémonies*. Roman. Paris : Seuil, 2001, 251 p.

tanciation ou d'aliénation). Les récits de Sami Tchak, dont les intrigues se déroulent à Paris, au Mexique ou en Colombie font encore un pas de plus dans cette direction.

*

On pourrait analyser beaucoup d'autres textes qui ont en commun de forger une nouvelle image de l'Afrique en s'opposant implicitement à des auteurs « classiques ». Des écrivains comme Ahmadou Kourouma, Yambo Ouologuem ou Sony Labou Tansi avaient déjà essayé d'« africaniser » ou de « tropicaliser » le français, en écrivant « deux langues à la fois » pour modifier la langue française et pour émanciper des formes et structures africaines. Une telle « tropicalisation » n'est plus le centre d'intérêt d'une grande partie de jeunes auteurs. Ils créent une littérature qui est influencée par le rap africain, par la bande dessinée française ou italienne, par la littérature postmoderne européenne ou le cinéma américain. Cette littérature est plus proche de la vie quotidienne dans les grandes villes, à Dakar, Abidjan, Lomé ou Paris, que des idylles villageoises précoloniales. La déconstruction de l'Afrique dans les romans contemporains est donc surtout la déconstruction de l'image d'une Afrique d'hier. La nouvelle littérature est ludique, urbaine, cosmopolite et écrite dans un « français français » comme dirait Parisette, une des protagonistes de *Cola Cola Jazz*, ou dans un « français classique » comme le promet la quatrième de couverture de certains romans de Mabanckou. On ne constate plus d'aversion contre l'ancien colonisateur.

Mais il y a aussi des contre-courants en France qui s'opposent à cette image d'une nouvelle Afrique. Deux des grands best-sellers de la dernière décennie étaient des œuvres liées à la littérature africaine. Il s'agit des romans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome [31] et *Madame Bâ* d'Éric Orsenna [32], qui n'est pas un auteur africain, mais qui écrit en adoptant la perspective d'une femme malienne. Ces romans sont marqués par tout ce que les « enfants de la postcolonie » veulent déconstruire. Ils sont bourrés de stéréotypes relatifs à une Afrique traditionnelle (comme *Madame Bâ*) ou à une vie partagée entre le Sénégal et la France (comme *Le Ventre de l'Atlantique*). Le cas de *Madame Bâ* est particulièrement frappant : d'une certaine manière, on pourrait dire que les auteurs français écrivent eux-mêmes une littérature traditionnellement africaine, alors même que les auteurs africains refusent de le faire. L'image exotique de ces deux textes doit être un anachronisme pour des auteurs comme

[31] Diome (F.), *Le Ventre de l'Atlantique*. Paris : Carrière, 2003, 295 p.
[32] Orsenna (É.), *Madame Bâ*. Roman. Paris : Fayard/Stock, 2003, 489 p.

Kossi Efoui ou Kangni Alem qui mettent en scène une Afrique dynamique et urbanisée, et des Africains cosmopolites.

Nous ne parlons cependant que d'un discours littéraire qui n'a pas l'ambition de montrer l'Afrique telle qu'elle est. De toute façon, la plupart de ces jeunes auteurs ne vivent plus sur le continent africain. Alain Mabanckou vit aux États-Unis, Kangni Alem à Bordeaux, Abdourahman Waberi en Normandie, etc. On peut néanmoins constater, et c'est le grand paradoxe de cette partie des littératures africaines, que les auteurs qui nient une parole collective et une esthétique africaine, qui font mourir la littérature africaine tout en créant une nouvelle image du continent, qui vivent eux-mêmes en Europe ou aux États-Unis, restent malgré tout liés à leur origine. Luttant pour avoir le droit de créer leur propre image et leur propre discours concernant l'Afrique sub-saharienne, ils construisent des scénographies qui ont le même caractère artificiel que la mise en scène de l'Afrique par Kourouma, par Mongo Beti ou par Éric Orsenna. Ils veulent agir autrement que leurs prédécesseurs, mais continuent à revendiquer le droit de forger leur propre discours sur le continent, un discours qui se distingue des représentations, des fixations et des stéréotypes venant de l'Occident. Ainsi, l'enjeu reste toujours la définition de cette identité littéraire qui, qu'on la juge fondée ou non, conditionne pour une large part la réception de toute littérature.

■ Thorsten SCHÜLLER [33]

[33] Johannes Gutenberg-Universität Mainz.