

## Du séraphique au satanique :

### Perspectives africaines sur l'Amérique noire

« Je ne vous ai pas reconnus sous votre prison d'uniforme couleur de tristesse... Sous votre visage fermé, je ne vous ai pas reconnus. » Ainsi débute le poème de L.S. Senghor, « Aux soldats négro-américains » (1), inspiré par la rencontre avec l'armée des États-Unis débarquée en Europe pendant la Deuxième Guerre mondiale. De quelle reconnaissance parle ici le poète ? A un premier niveau, il se réfère à la difficulté de distinguer à distance le soldat noir du blanc « sous la calebasse du casque sans panache ». Ce n'est qu'en s'en approchant et en touchant « la chaleur de (sa) main brune » que le poète s'écrie « Afrika ! » (Comment ne pas entendre « Eureka » ?) et retrouve « le rire perdu... la voix ancienne et le grondement des cascades du Congo ». Mais la fraternité ainsi décelée ne dissipe pas pour autant le doute et l'appréhension. D'où le deuxième niveau de reconnaissance : « Frères je ne sais... Si vous êtes la foudre dont la main de Dieu a brûlé Sodome et Gomorrhe » ou « les messagers de sa merci, le souffle du Printemps après l'Hiver ». Dans l'espace des quelques lignes de ce poème, Senghor résume admirablement le caractère ambivalent de l'image du Noir américain et antillais qui ressort de la littérature africaine.

On s'est beaucoup interrogé sur l'idée que se font les Noirs d'outre-Atlantique de l'Afrique ; beaucoup plus encore à propos de l'influence africaine sur la diaspora noire. Nettement moins nombreuses ont été les enquêtes sur la façon dont les Africains eux-mêmes se représentent leurs frères et sœurs du Nouveau Monde. Il est d'autant plus frappant que si peu d'auteurs se soient intéressés à ce sujet qu'on a abondamment épilougué sur, par exemple, le Blanc dans la littérature africaine ou encore le

Noir dans la littérature européenne. Pourtant, quand on y regarde de près, on s'aperçoit qu'il y a peut-être une explication toute simple à ce phénomène. Si les Blancs abondent dans la littérature africaine, parce qu'il y a eu colonisation et que les Noirs ont de tout temps constitué un objet obsessionnel, tantôt fascinant, tantôt effrayant, mais toujours étrange, de l'univers européen des belles lettres, le Noir de l'Amérique et des Antilles se fait remarquer par sa rareté (2). Et puisque c'est la présence qui suscite généralement le commentaire, cette absence relative peut expliquer le silence des critiques.

C'est donc dire la difficulté de répondre à cette question : Quelle image l'Afrique se fait-elle des Noirs du Nouveau Monde ? Car, où et comment aller sonder l'Afrique sinon dans sa conscience collective telle qu'elle se trouve réfléchie par la création littéraire ?

Inévitablement, l'image que se fait un groupe d'un autre se présente sous forme de stéréotypes et de clichés. Dans toute société, la conscience collective rassemble perceptions et conceptions individuelles, les simplifie pour les classer en fonction de ses intérêts, préjugés et visions mythiques, aboutissant ainsi à des structures de représentation qui renseignent autant sur l'objet représenté que sur le sujet représentant.

Poser la question de savoir ce que pense l'Africain du Noir de la diaspora revêt donc le double avantage de nous révéler simultanément des aspects essentiels du continent africain et du Nouveau Monde.

Avant de procéder à l'interrogation de la littérature africaine, il est indispensable de s'entendre préalablement sur le point suivant : s'il est vrai que la société engendre, cristallise et propage les stéréotypes qui se retrouvent dans les œuvres de fiction, il ne faut pas oublier que la littérature, à son tour, contribue à cette entreprise continue de création et de dissémination, qu'en fait l'action ici va dans les deux sens. Cette mise au point est d'autant plus importante qu'il nous faudra, une fois définie l'image, étudier les facteurs et les conditions de sa genèse.

La littérature africaine présente une image ambivalente du Noir du Nouveau Monde. On peut effectivement identifier deux tendances diamétralement opposées, l'une qui peint le Noir

(1) L.S. Senghor, *Poèmes : Hosties noires*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 86.

(2) Les quelques textes consultés sur la question sont unanimes là-dessus. Citons, entre autres : Jacob Drachler ed., *Black Homeland, Black Diaspora : Cross-Currents of the African relationship*, New York, Kennicat Press, 1975 ; Berndt Lindfors, « The image of the Afro-American in Afri-

can literature », *Literary Criteria* 12 (1), 1975 ; Eldred D. Jones ed., *African literature today : Africa, America and the Caribbean*, Londres, Heinemann, 1978 ; Mildred A. Hill-Lubin, « The relationship of African-Americans and Africans : A recurring theme in the works of Ata Aidoo », *Présence africaine* 124, 1982.

d'Amérique et des Antilles en traits sciemment embellis ; l'autre, non moins systématique, qui vire au sinistre. Entre les deux, on peut déceler, non pas le juste milieu théorique, mais l'image d'un être plongé dans une ambiguïté existentielle, dans une crise d'identité qui entrave son épanouissement et son intégration dans le groupe social où il se trouve. Apparaît ainsi une typologie du personnage du Noir du Nouveau Monde dans la littérature africaine en trois figurations posant aux antipodes les variantes séraphique et satanique et, au milieu, la figuration du personnage problématique.

Chaque fois en effet que le Noir de la diaspora apparaît dans la littérature africaine, il est presque toujours fortement typé. Quand il n'est pas angélique ou irrémédiablement mauvais, c'est un être inadapté et inadaptable, veule et lunaire. Angéliques sont Wilberforce de *Children of the Goddess* de James Ene Henshaw (3) et Wendell Meeks de *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, d'Emmanuel Dongala (4), par exemple ; à l'autre extrême se situent Thôgôgnini de la pièce du même titre de Bernard Dadie (5) et Al Hadji de *The Bushtrackers* de Meja Mwangi (6), monuments de corruption, de rapacité et de cruauté. Ils semblent incarner les mauvaises tendances de l'homme, le mal fait homme.

Entre le séraphique et le monstrueux, se situe donc le héros problématique. Ce dernier, comme les deux autres, accuse la schématisation. Véritable caricature du manque d'identité, Joe Golder de *The Interpreters* (7) de Wole Soyinka, métis sodomite, mi-blanc, mi-noir, mi-homme, mi-femme, est une créature inclassable, asthénique à souhait et pourtant bouillonnante d'ambition toute verbale.

### Le héros séraphique

Quand ils en viennent à se pencher sur l'image du Noir de la diaspora dans la littérature africaine, les critiques sont généralement d'accord sur le fait qu'elle ne frappe jamais par son réa-

(3) J.E. Henshaw, *Children of the Goddess*, Londres, University of London Press, 1964.

(4) Emmanuel Dongala, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, Paris, Albin Michel, 1973.

(5) On peut, bien sûr, prendre en compte à ce propos la tendance générale de la comédie à typer les personnages en grossissant leurs traits ridicules. Il n'en reste pas moins frappant que Thôgôgnini est un cas d'espèce dans le théâtre de

Dadie. Pensons seulement à cet autre personnage loufoque, Nahoubou des *Voix dans le vent*, qui, pourtant, n'est pas dénué de qualités dignes d'admiration. A l'inverse, la Sainte Béatrice du Congo de la pièce du même nom n'est guère sans défauts.

(6) Meja, Mwangi, *The Bushtrackers*, Nairobi, Longman Drumbeat, 1979.

(7) Wole Soyinka, *The Interpreters*, Glasgow, Fontana-Collins, 1980.

lisme, bien au contraire. Et certains de conclure que les auteurs manquent de familiarité avec leur sujet. En tout état de cause, le thème de l'ignorance de part et d'autre est remarquablement récurrent. On ne se reconnaît pas quand on se rencontre. On ne répond pas à l'attente de l'autre. D'où une certaine déception mutuelle. Si l'on en revient au poème de Senghor cité plus haut, on constate que l'expression « je ne vous ai pas reconnus... » constitue un leitmotiv, suivi d'une interrogation sur la nature réelle de ces Noirs d'Amérique et des Antilles. Mais, vers la fin, le poète n'a plus de doute. Loin de voir les démons de la mort, il a affaire à des anges annonciateurs de paix et de bonheur :

« Vous apportez le printemps de la paix et l'espoir au bout de l'attente. Et leur nuit se remplit d'une douceur de lait, les champs bleus du ciel se couvrent de fleurs, le silence chante suavement. Vous leur apportez le soleil. L'air palpite de murmures liquides et de pépiements cristallins et de battements soyeux d'ailes... » (8).

Dans un poème ultérieur, « New York », aucun doute ne semble subsister dans son esprit. L'Amérique noire représente tout ce qu'il y a de beau, de fécond, d'hospitalier face à la laideur, à la stérilité et à l'hostilité manifeste des rues de béton, d'acier et d'asphalte de Manhattan. Pour peu familier qu'on soit de la négritude senghorienne, on reconnaîtra aisément dans ce poème une transposition de la conception des deux mondes antinomiques et complémentaires à la fois, celui des Blancs qu'asphyxie l'excès de rationalité et celui des Noirs, pétris d'affectivité. Dans l'un :

« Pas un rire d'enfant en fleur,  
Pas un sein maternel, des jambes de nylon.  
Des jambes et des seins sans sueur ni odeur » (9).

Dans l'autre, celui que symbolise Harlem, les couleurs brillent d'une intensité ensorcelante, les nuits vrombissent d'un rythme céleste propre à éveiller les morts pour se joindre à un ballet d'anges permanent. Dès lors, quoi de plus naturel que d'inviter le Manhattan blanc à s'abreuver aux sources vivifiantes de Harlem :

« New York ! Je dis New York,  
Laisse affluer le sang noir dans ton sang,  
Qu'il dérouille tes articulations d'acier,

(8) L.S. Senghor, *op. cit.*, p. 87.

(9) L.S. Senghor, *op. cit.*, « A New York », p. 114.

Qu'il donne à tes ponts la courbe des croupes et la  
Souplesse des lianes » (10).

Irréelle, cette image paradisiaque de Harlem ? Peut-être. Partielle et partielle en tout cas. Mais n'oublions pas que le regard du poète filtre et crée, et ne doit répondre à aucune interprétation du monde visible. Le seul vrai est celui qui surgit de l'interaction affective entre son intériorité et l'univers ambiant.

Aussi ne nous appartient-il pas de débattre de la conformité du Harlem de Senghor à celui, de triste notoriété, qu'habitent les laissés-pour-compte de l'opulence américaine. Signalons toutefois que, loin d'être isolé, le poète ici représente en fait toute une génération d'intellectuels africains. En effet, s'il est relativement rare dans les œuvres de fiction, le Noir de la diaspora est, par contre, omniprésent dans les œuvres de réflexion politique ou philosophique. Il apparaît, par exemple, comme le point de départ obligé de toute discussion sur la négritude. Pas un seul article, pas un seul ouvrage sur le sujet qui ne remonte à la *Negro Renaissance*, à l'indigénisme, au négritisme. Pas un écrit sérieux sur le panafricanisme qui ne fasse allusion à Marcus Garvey, à George Padmore, à Paul Robeson... Or, c'est toujours en héros, en sages ou en mages que sont figurées ces personnalités. Ainsi apprécie-t-on le caractère fabuleux du poème de Senghor qui ne s'embarrasse pas de nuances et, dans ses balancements idéels, dans ses cadences rythmiques, apparaît comme la transposition, savamment structurée, de ses réflexions philosophiques. A telle enseigne qu'il ne serait pas outré d'y voir un pamphlet de la négritude militante.

Sans nuance aussi est le portrait que nous peint Emmanuel Dongala de son Wendell Meeks dans *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*. Meeks est un jeune intellectuel noir américain, « grand, fort, bien bâti et dans la force de l'âge » (11), abreuvé des théories révolutionnaires en vogue vers la fin des années 60 au sein du Black Proletarian Party des Panthères noires, quand « on ne connaissait plus de frontière entre le réel et la réalité » et que « la lutte pour les droits civiques se confondait avec la lutte pour l'émancipation de l'Afrique » (12).

N'ayant que du mépris pour les révolutionnaires en fauteuil, Meeks quitte son Amérique afin de prendre une part active au combat en faveur d'un avenir meilleur pour l'homme noir. Il s'engage dans la guérilla qui combat en Afrique australe, aux

(10) *Ibid.*, p. 115.

(11) E. Dongala, *op. cit.*, p. 21.

(12) *Ibid.*, p. 28.

côtés d'Africains de diverses nationalités, dans une véritable communion sacrificielle et fraternelle. Il ne tarde pas, cependant, à s'apercevoir que cette Afrique ressemble peu à celle dont il rêvait au campus ; que, loin de se sentir enfin chez lui, il est aussi étranger là-bas qu'aux États-Unis.

« Il y a trop longtemps que j'ai quitté l'Afrique, se dit-il.  
Ce continent me sera toujours étranger...  
Retour aux sources, ah, laissez-moi rire ! » (13).

Face à son compagnon d'armes africain, Mayéla, Meeks sent se creuser un fossé infranchissable de différences de toutes sortes :

— « Je désespère de comprendre l'Afrique. Jamais je n'y arriverai.  
— Ce que tu ne veux pas comprendre, Meeks, c'est que tu es un Occidental.  
— Que reste-t-il alors de notre "négritude" ?  
— Le mythe, fit Mayéla, ironique... L'Afrique est une réalité pour moi qui suis Africain, mais un mythe pour toi qui est Noir américain » (14).

Mayéla reconnaît cependant que ce mythe est peut-être utile. Autrement, Meeks ne serait pas là, alors que chez lui le combat fait rage et qu'on assassine les Malcolm X, Martin Luther King et autres George Jackson.

Et l'auteur de conclure :

« Ils étaient comme deux fauves, l'un en face de l'autre, deux fauves noirs dont la lampe-tempête éclairait les silhouettes si étrangement semblables et cependant si différentes... » (15).

Venu sous l'impulsion d'un sentiment profond d'appartenance à l'Afrique, Meeks se sent rejeté par elle. Conscient de sa ressemblance foncière avec ceux dont il revendique la reconnaissance, il se voit opposer sa différence manifeste. Il se veut solidaire, mais se retrouve solitaire. Toutefois, quel Messie n'a pas connu mépris et rejet ? Quel prophète ne doit pas le succès de sa mission au dépassement stoïque du doute, à la persévérance face aux coups que lui assènent ceux pour qui il est venu ? Meeks saura rester fidèle à la cause de la libération de l'Africain conçue comme condition *sine qua non* de la libération de tous les hommes de couleur. Il ira même jusqu'à faire don de sa vie.

(13) *Ibid.*, p. 23.

(14) *Ibid.*, p. 24.

(15) *Ibid.*, p. 25.

On constate ainsi que Dongala, comme Senghor, propose une image idéalisée du Noir américain. Nous avons relevé chez Senghor l'intrusion de la philosophie dans la création poétique. Ce phénomène est plus clair encore chez Dongala. L'art ici est clairement subordonné à la finalité politique. Sans doute est-ce le même didactisme qui explique le caractère messianique du héros de *Gouverneur de la rosée* d'Abdou Anta Ka (16).

Il pourrait, à première vue, paraître abusif d'inclure ici la pièce du poète dramaturge sénégalais dans la mesure où il s'agit en fait d'une adaptation du célèbre roman de Jacques Roumain. Cependant, il suffit de lire les deux textes pour reconnaître qu'Abdou Anta Ka fait réellement œuvre de créateur : il redessine considérablement le personnage principal et, dans une certaine mesure, les autres.

Notons d'abord que Jacques Roumain titre son roman *Gouverneurs de la rosée*, au pluriel, alors que Abdou Anta Ka opte pour le singulier. La raison en est claire. Le roman nous montre comment, grâce à la parole mobilisatrice du héros, Manuel, un groupe d'individus est transformé en communauté d'hommes maîtres de leur destin. L'adaptation d'Abdou Anta Ka, par contre, déplace singulièrement le centre du drame de la collectivité à l'individualité du héros. Le déroulement de l'intrigue ne privilégie plus le lent éveil du groupe villageois à ses responsabilités, mais plutôt la marche de Manuel vers la prise de conscience du besoin d'abnégation et de sacrifice pour sauver le groupe, fût-ce au prix de sa vie.

En somme, le texte de Jacques Roumain n'est que prétexte pour Abdou Anta Ka. Il s'en sert pour exposer sa vision de la situation socio-politique dans la diaspora noire, la pièce, comme le roman, étant située à Haïti. Manuel, l'angélique, semble incarner une de ces figures de proue issues de l'Amérique noire qui inspiraient, conseillaient et encadraient les mouvements de libération anticoloniale en Afrique. Comme Meeks, c'est une sorte de surhomme nietzschéen, investi d'une mission sacrée, intransigeant sur les principes, intrépide au besoin, maître de la parole mobilisatrice.

C'est encore aux Caraïbes que Cheikh Ndao campe sa pièce, *l'Île de Bahila* (17) où le héros se trouve d'entrée de jeu aux mains des bourreaux pour avoir essayé de fomenter une révolution. Ici, l'île antillaise devient un lieu d'évasion pour l'imaginaire africain. Déçu par la vague des indépendances formelles,

(16) Abdou Anta Ka, « Gouverneur de la rosée », in *Théâtre*, Paris, Présence africaine, 1975.

(17) Cheikh A. Ndao, *L'Île de Bahila*, Paris, Présence africaine, 1975.

l'auteur africain rêve-t-il de voir la révolution qui a fait long feu chez lui se réaliser dans ces lieux idylliques qui enfantent de valeureux combattants ?

Quoi qu'il en soit, quand les dirigeants africains de la lutte anticoloniale s'avèrent décevants et jouent sans ambages le jeu du maître néo-colonial, on s'en venge sur scène en les présentant bêtes et méchants, face aux héros angéliques dont la force morale supérieure les intimide. Pour ne pas s'attirer les foudres de la censure, toutefois, l'écrivain a la prudence de situer son jeu dans un ailleurs suffisamment lointain, les Antilles, qui deviennent ainsi le lieu géométrique de l'affrontement entre le satanisme et l'angélisme de l'imaginaire africain.

### La figuration satanique

La meilleure illustration de la deuxième catégorie typologique est, sans aucun doute, Al Hadji dans *The Bushtrackers* de Meja Mwangi. Ancien champion poids lourds venu en Afrique pour fuir la justice américaine, ce personnage dirige depuis Nairobi le réseau africain de la Mafia. A part le commerce de la drogue et le trafic de devises, Al Hadji a mis sur pied deux gangs : l'un de truands racketteurs qui terrorisent les commerçants de la ville, l'autre de braconniers bien équipés qui déciment la célèbre faune du pays. L'objet premier de la mafia est l'ivoire et, pour l'obtenir, la bande de El Hadji est prête à tout, y compris le massacre de gentils et glorieux « rangers » protecteurs d'animaux. Dès lors se dessine la situation classique du roman policier : un affrontement à mort entre les forces du mal et celles du bien, entre le satanique Al Hadji et l'incorruptible, intelligent et beau défenseur du peuple, Johnny Kimathi.

Dans le roman de Meja Mwangi, le Noir du Nouveau Monde apparaît ainsi comme l'incarnation du vice. Il constitue « une famille du crime organisée dont il est le parrain. C'est le roi de la corruption, de la contrebande, du trafic d'armes, de l'extorsion et du meurtre... Rien que l'an dernier à Tsavo, deux rangers et trois gardiens de parc furent assassinés, six mille éléphants, un millier de lions, de léopards et d'autres fauves furent abattus... »

Au besoin, il achète la complicité des fonctionnaires, fait incendier les magasins de ceux qui tardent à s'acquitter de leurs « droits de protection » et liquide sans merci ceux de ses sbires africains qui cherchent à se soustraire à l'emprise de son syndicat du crime, ou qui, trop mous, semblent s'apitoyer sur le sort de leurs victimes.

*The Bushtrackers* s'achève avec la mise à mort d'Al Hadji et de ses lieutenants. Son réseau de braconniers et de racketteurs est



totale­ment déman­telé. Et que fait le valeu­reux et vertueu­x Johnny Kimathi du butin récu­pé­ré dans la luxueu­se villa du Noir amé­ri­cain ? On s'en doutait : un don ano­ny­me à la Société pour la protection de la faune !

Signalons enfin que ce roman a une gé­nè­se curieuse. On connaît des films qui sont l'adaptation d'un roman ; ici, c'est le roman qui est l'adaptation d'un film portant le même titre, réalisé au Kenya en 1977. Ce détail n'est pas sans intérêt car, comme on le verra plus tard, le satanisme de l'image du Noir américain en Afrique peut, dans une certaine mesure, être attribué à l'influence du cinéma.

Située plus d'un siècle plus tôt, « vers 1840, sur les côtes occidentales d'Afrique avec le retour de certains Africains, dont Monsieur Thôgô-gnini, sur le continent » (18), la comédie de Bernard Dadié, *Monsieur Thôgô-gnini*, présente encore un autre aperçu du héros satanique. Commerçant cupide et véreux, ce personnage ubuesque semble représenter la bourgeoisie africaine « comp­ra­dore » au service de maîtres ou associés étrangers. « Pour le moment, dit le courtier blanc à Thôgô-gnini, plantez du palmier, du cocotier, des arachides, le reste viendra. Vite ! Vite ! Tu seras notre auxiliaire le plus précieux... »

Dans une scène particulièrement tendue, Monsieur Thôgô-gnini, caricature du touriste noir américain, expose sa philosophie cynique :

« L'homme ! L'homme est un panon­ceau que l'argent hisse très haut dans la considération des autres... Moi, Thôgô-gnini, je ne suis peut-être pas très aimé, mais je suis craint, respecté. Eh oui, je puis impunément faire ce qui me plaît. C'est moi, Monsieur Thôgô-gnini qui le dis. Moi, je prends les devants. J'achète palmiers, cocotiers, arachides. Chacun pour soi... (sentencieux) et Dieu pour nous tous. (Il rit)... Eh, oui, mon ami, c'est ainsi que devient la belle vie d'hier, une vie d'enfer. Dans une vie d'enfer, on se fait diable. »

Diable ! Voilà ce que devient le héros de la pièce de Dadié. Il est, comme El Hadji, prêt à tout pour faire prospérer ses affaires plus ou moins illicites. Les sentiments humains, amour, fidélité, reconnaissance, respect, etc., n'ont plus prise sur lui.

(18) Bernard Dadié, *Monsieur Thôgô-gnini*, Paris, Présence Africaine, 1970.

## Le héros problématique

Quand il n'est pas représenté sous des couleurs angéliques ou diaboliques, le ressortissant noir du Nouveau Monde apparaît dans les œuvres de fiction africaines comme un être problématique, mal aimé, mal intégré dans la société qu'il a volontairement choisie pour y rechercher son identité et revendiquer son appartenance à la race. Ainsi, Joe Golder de *The Interpreters* de Wole Soyinka, affirme :

« J'ai beaucoup essayé d'aider les gens, — fort souvent surtout quand j'étais à Paris où débarquent tous les paumés du monde. Pas n'importe qui, bien entendu. Seulement ceux de ma couleur. J'aime les Noirs vraiment. Les Noirs sont émouvants, leur couleur est si éclatante de vitalité. Je veux dire, c'est quelque chose de réellement beau, de distinctif.

— Vous êtes mentalement blanc, répondit Sagoe. »

Joe Golder se sent rejeté et mal compris. Pourtant, plus il est repoussé, plus il s'accroche, plus se fait pressante son entreprise de séduction. Sa situation est rendue encore plus difficile et complexe par son homosexualité. Mais ce trait ne sert-il pas à soulager son insurmontable altérité, son irrécusable américanité ? Toujours est-il qu'il ne tarde pas à s'apercevoir de l'hostilité du milieu où il cherche à s'intégrer. « Vous savez, dit-il à Sagoe, je vous trouve très inamicaux dans ce pays. Oui, je sais, lui répond Sagoe. Les Américains s'attendent à être aimés. »

A ce mot « américain », Joe Golder sursaute, excédé, totalement interloqué. N'est-il pas venu jusqu'ici pour s'en défaire ? Son ambition n'est-elle pas précisément de transcender son américanité pour devenir « Noir » tout court sans cet autre qualificatif aliénant ? Mais voilà qu'on le lui jette à la figure à chaque tournant en Afrique !

C'est à un phénomène comparable de rejet qu'on assiste dans les écrits de la dramaturge et nouvelliste ghanéenne, Ama Ata Aidoo. Dans son *Dilemma of a ghost* (19), elle évoque un mariage mixte entre un Ghanéen, Ato, et une Afro-américaine, Eulalie, mariage extrêmement tumultueux dès la lune de miel. A peine débarquée en Afrique, Eulalie commence à déchanter. Le contraste n'est que trop frappant entre l'Afrique mythique et idyllique de ses rêves et ce monde cruel, attardé et au mieux indifférent. Elle trouve insupportable ce qu'elle qualifie de « cou-

(19) Ama Ata Aidoo, *The dilemma of a ghost*, New York, Collier Books, 1965.

tumes sauvages » chez sa belle-famille. De ce côté, bien entendu, on la trouve bizarre. Sa façon de parler, ses manières, sa mentalité, tout en elle paraît étrange.

D'emblée, le jeune couple se trouve promis au drame de la séparation faute d'avoir pu s'entendre. C'est d'ailleurs surtout sur cet aspect de la pièce d'Ama Ata Aidoo qu'insistent les critiques. « Le manque de compréhension joue un rôle clé ici. Bien qu'Ato et Eulalie soient mari et femme, leur comportement prouve qu'ils se connaissent très mal (20). Des deux personnages principaux, l'un représente l'Afrique et l'autre l'Amérique. Aucun ne semble éprouver de la sympathie pour l'autre, ni n'agit comme s'il existait une communauté d'intérêts, d'aspirations ou de destin. Ils ne parviennent ni à communiquer en tant qu'époux, ni à découvrir la salutaire passerelle culturelle que chantaient les poètes de la négritude.

Eulalie, comme Joe Golder, est venue d'Afrique dans l'espoir d'y trouver une solution à sa crise d'identité, à la recherche de la dignité que la société raciste du Nouveau Monde dénie aux Noirs. Dans l'impossibilité de se réaliser pleinement, sainement, dans un milieu américain spontanément générateur de l'infériorisation du Noir, l'Afrique qu'à ses yeux romantiques incarnait Ato, n'était rien moins que la terre promise. Or, pour son plus grand malheur, Ato n'est pas Moïse et le golfe la séparant de l'Afrique de ses aspirations demeurera à jamais infranchissable.

Ces observations tirées de la fiction sont largement confirmées par J.P. Clark dans son essai sur ses expériences aux États-Unis, *America, their America* (21). L'unique caractéristique de la vie afro-américaine qui semble trouver grâce à ses yeux est celle du matriarcat qui prévaut au sein des communautés noires, symbole pourtant de la désagrégation de la cellule familiale par les pressions débilitantes exercées au fil de plusieurs siècles sur l'homme noir. Heureux d'être accueilli dans un foyer afro-américain, il en garde un souvenir idyllique et ému :

« C'est ainsi que je fus introduit dans l'orbite luminescente de ce phénomène merveilleux, si discret, jamais tout à fait apprécié, et pourtant source principale sinon unique de clarté dans les confins sombres et tristes du monde noir en Amérique, je veux parler de la matriarchie (22). »

Le reste de l'Amérique noire, de la saga de James Meredith,

(20) M.A. Hill-Lubin, *op. cit.*, p. 193.

(21) J.P. Clark, *America, their America*, London, Heinemann, 1964.

(22) *Ibid.*, p. 68.

mieux gardé que le président Kennedy lui-même pour forcer les portes de l'Université raciste du Mississippi, aux Nègres des bas quartiers, en passant par la dérisoirement célèbre American Society for African Culture (AMSAC), est présenté en termes qui évoquent mépris et méconnaissance et ne laissent pas d'étonner par leur virulence. Ainsi, observe Clark :

« Il y avait tant à redire sur la communauté noire aux États-Unis que même le cousin le plus poli arrivant de l'étranger se devait d'être franchement critique — à moins, bien entendu, d'un manque total de fierté primitive qui refuse de laisser sa famille dans la crasse et désire, non moins primitivement, en faire le nettoyage » (23).

Déplacé en Afrique sous la peau du héros problématique, le Noir américain ne paraît pas plus à l'aise dans le Nouveau Monde, à en croire Clark. Mais comment concilie-t-il cette vision de l'Amérique noire avec sa connaissance de tous ces grands et glorieux prophètes du panafricanisme qui ont tant inspiré et guidé les pères des indépendances ? Il n'y va pas par quatre chemins. « Ce serait peut-être trop dire qu'on les lapiderait si les deux sages (Marcus Garvey et W.E.B. Du Bois) apparaissaient en Alabama ou à New York. Mais qui se souvient d'eux, sinon quelques fidèles attardés qui se chamaillent à l'orée des rues fangeuses de Harlem ? » (24).

A quelques exceptions près, le Noir américain chez Clark est un homme qui n'est pas bien dans sa peau, et se trouve moins à l'aise encore dans une société où il ne semble même pas faire l'effort de s'intégrer. Il diffère en ce dernier point du Joe Golder de Soyinka, mais n'en reste pas moins l'archétype du héros problématique.

Une fois esquissée l'image qu'a l'Africain de son frère de race du Nouveau Monde, il nous reste encore à voir comment se constitue cette image.

### La genèse des stéréotypes

Au départ on a fait remarquer que le Noir de la diaspora est relativement rare dans la littérature africaine. Et puis, on s'est aperçu que même dans les quelques textes où il apparaît, il n'est jamais défini avec la netteté qui caractérise les autres personnages des mêmes auteurs, qu'il y a comme un parti-pris de les présenter

(23) *Ibid.*, p. 77.

(24) *Ibid.*, p. 79.

en traits estompés, schématiques et flous. A ce sujet, il est intéressant de noter que cette même caractéristique a été relevée par J.P. Clark chez les auteurs noirs américains eux-mêmes à qui il reproche de contribuer à la perpétuation du mythe du Noir unidimensionnel et sans complexité (25).

Il semble que l'origine de cette image est à rechercher tout d'abord dans les moyens par lesquels l'Africain découvre le Nouveau Monde : le cinéma en premier lieu, mais aussi la télévision, la presse et, bien entendu, la littérature. Or, ces media étant pour l'essentiel conçus et contrôlés par l'autre, c'est-à-dire le Blanc, il n'est pas besoin d'avoir vu les films de Tarzan ou lu certains romans « sudistes » américains pour comprendre qu'ils véhiculent une image nécessairement partielle et souvent partielle. Quand le Noir y apparaît, il est plus souvent l'objet que le sujet de l'histoire, rarement celui qui agit, fréquemment celui qui subit l'action.

On peut dès lors supposer que la représentation qu'aura l'Africain des Afro-américains sera dans une certaine mesure, conditionnée par la figuration pernicieuse et schématique qu'il rencontre d'eux dans les medias. Ce qui signifie que, souvent, il ne connaîtra son frère de race qu'à travers le prisme déformant du regard de l'autre.

Mais si le grain de cette propagande germe et s'épanouit, c'est qu'il tombe sur un terroir propice. Aussi convient-il, dans un deuxième temps, de tenir compte d'un autre facteur de génération de l'image esquissée plus haut : le besoin qu'éprouve tout groupe social, en l'occurrence les Africains, de revitaliser continuellement le sens qu'il a de son identité en mettant en relief les marques de sa dissemblance avec les autres. A cet égard, on observe un double mouvement, l'un inclusif, orienté vers l'intérieur du groupe pour définir ce que l'on conçoit comme les traits distinctifs qui relient la masse des individualités en une entité qui se reconnaît et est reconnaissable comme telle, et l'autre, exclusif, orienté vers l'extérieur, qui privilégie ce qui constitue l'altérité des autres. Il en résulte que celui qui vient du dehors sera perçu d'abord en fonction de ce par quoi il diffère des membres du groupe. Étant donné la tendance bien connue de la conscience collective à rassembler les caractères distinctifs observés en catégories taxonomiques schématiques, l'autre sera ami ou adversaire,

(25) « Le véritable sujet de la querelle est que les écrivains noirs voient les choses d'un seul point de vue — celui de la protestation et de la prière. En conséquence, et peut-être sans intention délibérée, ils ont contribué à créer et à enraciner un nouvel ensemble de silhouettes et de visa-

ges stéréotypés, capables d'exprimer seulement certaines émotions, certains gestes simples qui n'ont rien de complexe ni de cérébral et sont étrangers au mystère et à la permanence du masque ». J.P. Clark, *op. cit.*, p. 82.

suivant les dispositions qu'il inspire. D'où les deux représentations antinomiques de l'étranger perçu soit en tant qu'incarnation des qualités que le groupe vénère, soit en tant que porteur des tendances maléfiques dont le groupe a peur, représentations qui nous donnent, d'une part, le héros séraphique et, d'autre part, son contraire satanique.

En tout état de cause, « l'autre » sera toujours spontanément mis à l'écart. L'intégration paraissant exclue d'emblée, cette étude n'a été en fin de compte qu'un examen des conditions de la nécessaire mise à l'écart conceptuelle du Noir de la diaspora par le truchement de l'idée que s'en fait l'Africain. On sait que, du point de vue épistémologique, l'homme tend à réduire toute expérience nouvelle aux catégories cognitives familières. Il s'ensuit que tout phénomène qui résiste à cette réduction se voit chassé et classé à la périphérie. Tel paraît être le sort réservé au Noir du Nouveau Monde dans l'imaginaire africain.