



HAL
open science

Théo Ananissoh, Sony Labou Tansi, Améla et moi... Lecture d'un roman de Théo Ananissoh

Bernard Mouralis

► **To cite this version:**

Bernard Mouralis. Théo Ananissoh, Sony Labou Tansi, Améla et moi... Lecture d'un roman de Théo Ananissoh. 2016. hal-01374142

HAL Id: hal-01374142

<https://hal.science/hal-01374142>

Preprint submitted on 29 Sep 2016

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.

Bernard Mouralis

Théo Ananissoh, Sony Labou Tansi, Améla et moi...

Lecture d'un roman de Théo Ananissoh

2016

Pour France

« Où sont nos amis morts ? »

(Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, Paris, Gallimard, édition d'André Guyau, 2016, p. 86).

INTRODUCTION

Il y a quelque temps, au moment de sa publication, Théo Ananissoh m'a envoyé avec une dédicace chaleureuse, son dernier livre, *Le soleil sans se brûler* (Tunis, Elysad, 2015). Je l'ai lu d'une traite comme tout ce qu'il écrit et, depuis, je n'ai cessé d'être hanté par ce livre.

J'ai d'abord aimé la subtilité avec laquelle Théo met en perspective tout un moment de l'histoire littéraire de l'Afrique de l'Ouest : Sony Labou Tansi, Kourouma et, à un moindre degré, Mongo Beti et Cheikh Hamidou Kane et souligne aussi deux aspects majeurs auxquels toute littérature est confrontée : la réception dont elle est l'objet et la production académique qui, ici ou là, lui est consacrée. Celles-ci peuvent évoluer rapidement et viennent en modifier la lecture.

Mais ce livre a éveillé aussi en moi des résonances personnelles que l'auteur ne pouvait sans doute pas soupçonner et qui sont liées au séjour que j'ai effectué comme maître de conférences à l'Université du Bénin à Lomé, de 1976 à 1979 et au cours duquel j'ai eu pour collègue et ami Améla, ancien professeur du narrateur et personnage central dans cette mise en perspective critique que développe *Le soleil sans se brûler*.

J'appréciais beaucoup Améla en raison de sa vaste culture et de son esprit non conformiste qui donnaient du courage en cette époque où pesait une atmosphère politique étouffante. Il m'avait offert la première édition, ronéotée, de ses *Odes lyriques* et il avait écrit dessus quelques mots qui disaient bien notre complicité. Un peu plus tard, j'écrivis la préface de l'édition parue en 1983 chez Akpagnon. Je me souviens encore des longues conversations que nous avions sur toutes sortes de sujet, de l'Antiquité à la poésie du XIXe, et d'autres pas toujours académiques... Je devais également participer à son jury lorsqu'il soutint devant l'Université de Paris XII-Val de Marne en janvier 1987 sa thèse d'État sur le *Thème de l'Afrique dans la poésie française du XIXe siècle*.

En faisant d'Améla le pivot de son livre et le guide, ancien et nouveau, du narrateur, Théo Ananissoh montre toute la complexité de l'acte critique. Il éclaire également la série des modalités, parfois contradictoires et souvent douloureuses, que résume en définitive la relation qui se tisse entre Maître et Disciple et qui ne cesse de se métamorphoser dans la durée.

Tels sont quelques-uns des aspects que je voudrais maintenant envisager en essayant de montrer comment les résonances produites par un livre sur un lecteur finissent toujours, peu ou prou, par s'inscrire dans un champ qui ne se réduit pas à la seule expérience autobiographique. Ainsi, comme une pierre qu'un promeneur jette à la surface d'une eau dormante et qui vient en modifier subitement la surface et la couleur, créant des effets imprévisibles, le livre de Théo Ananissoh, *Le soleil sans se brûler*, a fait surgir en moi des interrogations et des problématiques enfouies depuis longtemps dans ma mémoire et ma conscience.

Néanmoins, *Théo Ananissoh, Sony Labou Tansi, Améla et moi...* n'est pas un livre de souvenirs ou des mémoires ni, non plus, une autobiographie qui, dans ce cas, se serait limitée à retracer l'éventuelle cohérence d'une dizaine d'années de mon existence. Il est d'abord une étude d'*histoire littéraire* et c'est dans cette perspective qu'il doit être lu. La notion d'histoire littéraire a quelquefois mauvaise presse et l'on connaît à cet égard les excès biographiques auxquels elle a pu conduire. Mais elle ne se réduit pas à cet aspect souvent caricatural consistant à éclairer avec la plus extrême minutie des questions comme : qui a rencontré tel écrivain à tel moment, ce qu'ils ont fait, ce qu'ils se sont dit ou écrit, ce qui en est résulté comme reflet ou trace dans les œuvres, etc. Un peu à la façon du célèbre jeu des petits papiers si prisé des surréalistes. Dans son principe, l'histoire littéraire vise tout autre chose car ce qui la fonde, c'est le désir de connaître, d'une part, les conditions sociales,

matérielles et intellectuelles dans lesquelles se sont formés les écrivains et qui constitue aujourd'hui le cadre dans lequel s'exerce leur travail.

Parallèlement, la connaissance de ce travail n'a de sens et ne peut déboucher sur des résultats intéressants et novateurs qu'à la condition de se soumettre à deux exigences. La première est l'exigence *philologique* : les textes ont une histoire, un devenir, leurs versions manuscrites existent ou ont disparu, ils sont écrits dans une langue africaine et/ou européenne, ils connaissent des éditions successives, comme, par exemple, le *Discours sur le colonialisme* de Césaire ou les romans de Couchoro qui, pour certains d'entre eux, sont parus en volume avant de l'être en feuilleton, etc. Autant de faits que l'analyse littéraire ne peut ignorer à moins de vouloir se cantonner dans le confort du tout textuel qui passe à côté du bibliographique et du généalogique. La seconde exigence réside dans la nécessité de dépasser une conception quelque peu naïve du regard que le chercheur porte sur son objet. Face aux textes, l'analyste ne doit jamais perdre de vue qu'il existe, lui aussi, en tant que sujet, avec sa propre histoire, son itinéraire et toute sa subjectivité. Le respect de ces deux exigences vaut pour l'étude de toute littérature, quel que soit son mode d'expression, mais, dans le cas des littératures africaines, il est rendu encore plus nécessaire par le caractère souvent réduit de la documentation concernant les avant-textes, la période de formation des écrivains et leur correspondance.

Dans un premier temps, j'étudierai la façon dont Théo Ananissoh, dans *Le soleil sans se brûler*, propose, à travers les conversations entre Théo, le narrateur, et Améla son ancien professeur à l'Université, une réflexion sur la destinée littéraire de Sony Labou Tansi. Cet aspect du roman l'inscrit dans un genre souvent pratiqué : le roman d'histoire littéraire dans lequel des personnages traitent d'une question littéraire, par exemple chez Balzac (*Illusions perdues*, *La muse du département*) ou chez Proust (le narrateur et sa grand-mère à propos de George Sand). Le débat mené sous nos yeux par les deux protagonistes n'a rien de formel car

l'enjeu de la discussion est de savoir si Sony Labou Tansi, mort en 1995, n'a pas été définitive un écrivain surestimé. Si tel est le cas, c'est un échec pour le narrateur qui vient d'achever dans une université française une thèse sur Sony Labou Tansi, comme pour son ancien professeur qui l'a encouragé à travailler sur cet auteur célèbre, alors que tous deux auraient dû comprendre que l'œuvre d'Ahmadou Kourouma avait une tout autre portée.

Mais au moment même où se tient ce débat qui aboutit à une révision en baisse de Sony, les choses deviennent plus complexes. En effet, on commence à publier des inédits de Sony -essentiellement, des poèmes, des essais, des lettres- qui révèlent, par leur phrasé et leur style, un tout autre écrivain que celui que le public de la Francophonie adulait depuis la sortie de *La vie et demie*. On verra que l'existence de ces deux faces de l'œuvre de Sony, la face publique du romancier et du dramaturge et la face secrète, constituée de tous ses inédits, m'a conduit en particulier à m'interroger sur ma propre relation critique à l'œuvre de Sony et sur le silence qui a été le mien.

Un autre fil, non moins fascinant, parcourt *Le soleil sans se brûler*. Il s'agit de la relation entre maître et disciple qui donne lieu à des figurations multiples. La première est représentée par la rencontre entre le narrateur, venu passer ses vacances à Lomé, et son ancien professeur de littérature, Améla, et elle est d'autant plus singulière que Théo, qui n'avait pas gardé un très bon souvenir de l'enseignement de ce dernier et n'avait guère l'intention d'aller le saluer, s'y résout pourtant, car il ne souhaite pas faire partie de ceux qui considèrent Améla, l'ancien ministre qui vient de sortir de prison, comme un réprouvé. Et, très vite, Théo se rend compte que de tout autres liens se tissent entre lui et Améla, qui vont prendre la forme d'une interminable déambulation dans les rues de Lomé, jusqu'à la mort du maître.

Une autre figuration est constituée par la relation entre Améla et Sony, commencée lorsque les deux hommes se rencontrèrent aux États-Unis en 1980 et qui devait durer jusqu'à la mort de Sony. Le lecteur du roman de Théo Ananissoh découvre une opposition entre la

sévérité des jugements portés aujourd'hui par Améla sur Sony et le fait que les deux écrivains n'ont cessé de s'influencer et de s'écouter. Mais cette relation entre maître et disciple prend encore une autre forme à travers deux figures tutélaires absentes dans le texte du récit de Théo Ananissoh et qui pourtant devaient marquer profondément l'itinéraire d'Améla. La première est celle de Michel Rambaud avec qui Améla prépara sa thèse de 3^e Cycle sur le césarisme, soutenue en 1973 à Lyon. La seconde est celle de Léon Cellier qui fut mon professeur à l'Université de Grenoble et avec qui Améla commença la préparation de sa thèse d'État sur la poésie française du XIXe. D'où, tout un jeu complexe d'incidences parmi lesquelles je noterai pour l'instant celle-ci : par l'âge et par le doctorat, j'étais l'aîné d'Améla ; mais, par l'admiration que nous portions tous deux à L. Cellier et à son œuvre, nous étions les condisciples d'un même maître.

Dans un dernier moment, je m'attacherai plus spécialement à l'œuvre laissée par Améla dans les trois grands domaines où s'est exercée son activité d'écriture : l'étude de la période des guerres civiles et de l'avènement du régime impérial au I^{er} siècle av. J.-C., ses travaux sur la littérature française du XIXe siècle, son œuvre poétique représentée par les *Odes lyriques*. Toute cette partie pourra être lue, non pas en opposition à ce que le narrateur, dans *Le soleil sans se brûler*, dit de l'enseignement reçu de son ancien professeur, mais plutôt en contrepoint, dans la mesure où la relation d'un disciple avec son maître échappe rarement à ce que Philippe Jaccottet a appelé, dans un magnifique récit, « l'obscurité ».

Telle est la perspective que je m'efforcerai de suivre et qui me conduira, à partir de ce choc initial qu'a représenté pour moi la lecture du *Soleil sans se brûler*, à l'examen de quelques-uns des aspects de la vie littéraire du Togo entre les années 1970 et 1995 et, au-delà, à une sorte de confrontation avec la personne d'Améla. Mais, je ne voudrais pas qu'on se méprenne sur le sens de ce parcours. Il ne s'agit nullement pour moi de mettre en perspective la vérité d'un texte romanesque et la vérité d'un texte critique. J'ai tenté seulement de cerner

une interaction entre le récit de Théo Ananissoh et mes propres pensées, à travers mes écrits et le travail de la mémoire. Au fond, cette interaction est une incessante métamorphose.

Au terme de cette présentation, je tiens enfin à adresser mes remerciements à un certain nombre de personnes qui m'ont apporté leur aide au cours de la réalisation de cet ouvrage.

Tout d'abord, j'exprime ma profonde gratitude à l'égard de Didier Améla qui a mis à ma disposition un grand nombre de documents et de textes inédits ou difficiles d'accès écrits par son père et dont la connaissance a été précieuse pour moi, notamment dans l'analyse des travaux sur le césarisme et la marche de Cicéron vers le pouvoir.

Je remercie également Nicolas Martin-Granel, qui depuis longtemps s'est consacré à la publication des nombreux textes inédits que Sony Labou Tansi a laissés après sa mort (lettres, essais, poèmes) ; ce travail immense auquel ont participé largement Greta Rodriguez-Antoniotti et Claire Riffard a fait peu à peu apparaître un tout autre aspect de l'œuvre de Sony et les nombreuses conversations avec Nicolas, notamment lors de la préparation de l'édition des *Poèmes*, ont constitué pour moi un apport précieux.

Mes remerciements vont encore à Boniface Mongo-Mboussa qui a suivi de près l'écriture de ce livre et qui m'a fait l'amitié d'en lire attentivement chacune de ses parties. Je dois beaucoup à ses observations, nourries d'une érudition sans failles et de cet esprit d'« insolence », rare en définitive, mais sans lequel il ne peut y avoir de critique des textes. A quoi j'ajouterai son souci exemplaire de tenir compte de la subjectivité du critique, comme il le montre de façon saisissante au début de son étude sur Tchicaya U Tam'Si, découvert à Moscou...

Je remercie enfin très vivement Théo Ananissoh dont les fictions, les articles et les lettres ont été pour moi, de façon directe ou oblique, un encouragement à mener à bien mon entreprise.

CHAPITRE 1

THÉO ANANISSOH ET LA DESTINÉE LITTÉRAIRE DE SONY LABOU TANSI

En dépit de son titre « généraliste », *Le Soleil sans se brûler*¹ peut se lire d'abord comme un essai d' « histoire littéraire »² consacré à Sony Labou Tansi (1947-1995) tant sont nombreux les développements qui lui sont consacrés dans le roman. Et cela, en raison de l'implication des deux personnages principaux : d'une part, Améla³ qui a rencontré Sony aux Etats-Unis en avril 1980 et l'a revu notamment lors de la conférence donnée à Lomé par l'écrivain congolais en 1988 ; d'autre part, le narrateur qui, comme l'auteur du roman, se prénomme Théo et qui a soutenu en France une « volumineuse thèse » (Ananissoh, 2015 : 46) sur Sony.

Cette importance prise par les questions littéraires dans un « roman » -le terme figure en dessous du titre sur la couverture ainsi que dans la quatrième de couverture- n'est évidemment pas en soi une innovation dans l'histoire de la fiction romanesque et, d'ailleurs, Théo Ananissoh ne cherche nullement à la présenter comme telle. Cette caractéristique

1 Dans un entretien avec D. Ranaivoson qui l'interroge sur le sens de son titre et suggère un rapprochement avec C. Beyala (*C'est le soleil qui m'a brûlée*) ou Kourouma (*Les soleils des indépendances*), Théo Ananissoh précise qu'il s'est souvenu d'une formule employée par Odysseus Elytis dans son discours du prix Nobel en 1979 : « Tenir entre les mains le soleil sans se brûler, le transmettre aux suivants comme un flambeau, est un acte douloureux, mais, je le crois, béni. Nous en avons besoin. Un jour les dogmes qui enchaînent les hommes s'effaceront devant la conscience inondée de lumière, tant qu'elle ne fera plus qu'un avec le soleil, et qu'elle abordera aux rives idéales de la dignité humaine et de la liberté. » Ce qui est aussi une façon d'affirmer que le récit ne se limite pas à l'histoire littéraire. Accessible sur le site :

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1979/elytis-lecture-f.html

2 C'est le terme qu'emploie Théo Ananissoh dans un entretien accordé à D. Ranaivoson (Ranaivoson, 2015). On le trouve également dans le roman lui-même (p. 39).

3 Dans le roman, Améla est prénommé « Charles Koffi ». Cette formule ne correspond pas à la réalité. Je reviendrai sur cette question du nom d'Améla dans le chapitre qui lui sera consacré.

s'inscrit dans un genre que l'on pourrait appeler le « roman d'histoire littéraire » et qu'ont illustré des œuvres comme *Illusions perdues* et *La Muse du département* de Balzac ou, dans les domaines africain et antillais, des romans comme *Les interprètes* de Soyinka et *L'isolé soleil* de Daniel Maximin⁴. Néanmoins, par rapport à ces exemples, le roman (ou le récit) de Théo Ananissoh présente une particularité dans la mesure où l'auteur a choisi d'exposer une histoire littéraire restreinte : Sony Labou Tansi, Améla, le narrateur, Kourouma, et de façon beaucoup plus allusive Mongo Beti et Cheikh Hamidou Kane. Mais cet angle de vue limité s'élargit en fait par tout un jeu de regards entre les principaux acteurs. A quoi vient s'ajouter le fait que le texte met constamment en contact deux grands pôles littéraires africains bien distincts : l'Afrique de l'Ouest et l'Afrique centrale.

Repères chronologiques

Le Soleil sans se brûler propose d'abord à travers le récit que fait Améla à son ancien élève un certain nombre de données chronologiques renvoyant à l'itinéraire de Sony et qui sont nettement marquées. Parmi celles-ci on notera les éléments suivants :

-Le rappel de l'année de naissance de Sony qui est aussi celle d'Améla : « Vous êtes nés tous les deux en 1947 » (p. 23)⁵.

-Les « années obscures » de Sony telles que les évoque Améla s'appuyant sur les propos de l'écrivain : lycée, Ecole normale à Brazzaville où « il n'[...] a pas été studieux selon ses propres dires » (p. 41) ; enseignement de « l'anglais dans des collèges situés plus en milieu rural qu'urbain » (p. 41) ; « Avant de venir aux USA, il bénéficiait d'une sinécure dans un ministère ; celui de la Culture, je crois, où selon son propre aveu il occupait un petit bureau à

⁴ La remarque vaut tout autant pour le théâtre et la poésie, genres qui font un grand usage de la fonction métalinguistique, produisant ainsi des effets manifestaires : *Les nuées* d'Aristophane, *L'impromptu de Versailles* de Molière, *Réponse à un acte d'accusation* de Hugo, *Art poétique* de Verlaine, *Poème liminaire d'Hosties noires* de Senghor...

⁵ A partir d'ici, les références à *Le soleil sans se brûler* se feront sous cette forme : indication de la page entre parenthèses.

ne rien faire » (p. 41). Cette période correspond en fait déjà à une importante activité littéraire tant sur le plan théâtral, avec la création du Rocado Zulu en 1979, que sur le plan de l'écriture poétique et romanesque.

-Le voyage aux États-Unis d'Amérique qu'Améla effectue en compagnie de Sony en avril 1980. Cet épisode se situe peu après la publication de *La vie et demie* (1979) et correspond au moment où Sony est en train d'écrire ou de réécrire son deuxième roman, *L'Etat honteux* qui devait paraître également au Seuil en 1981 (p. 13-14, 32, 73).

-La conférence donnée par Sony au Centre culturel français en février 1988 (p. 14, 32)

-L'intervention de Sony au Centre Pompidou qui n'est pas datée mais qui peut être située en 1987 (p. 42-43)⁶.

-La période faste au cours de laquelle Sony apparaît comme une sorte d'écrivain emblématique de la Francophonie : « Un gars qu'ils ont beaucoup aimé, note encore Améla. Dans les années quatre-vingt, Sony était quasiment pensionnaire d'un festival théâtral en France. Il y allait en France [...] en week end ou presque. Il était très apprécié » (p. 78).

-Son engagement politique et son élection comme député en 1992 (p. 86).

-La maladie et la mort (p. 23, 28, 73, 102).

-Le projet de venir finir ses derniers jours au Togo, dans le village d'Améla (p. 48, 75, 76, 102).

Ces données renvoient à quelques-uns des moments importants de l'itinéraire de Sony Labou Tansi ainsi que de la relation qui s'était nouée entre Améla et lui. Mais Théo Ananissoh dont on sait par ailleurs qu'il est un fort bon connaisseur de l'œuvre de l'écrivain congolais n'a pas cherché pour autant à répondre aux exigences académiques. On le voit, par exemple, dans le ton elliptique de certains passages du récit. Par ailleurs, sur deux points

⁶ On peut avancer la fin de l'année 1987 puisque le narrateur note : « J'étais en France depuis seulement quelques semaines » (p. 42). Or, nous savons par les indications qu'il donne de son propre itinéraire au début du récit qu'il a quitté Lomé en 1987 pour finir en France sa licence de Lettres (p. 11).

importants, il s'écarte nettement de la réalité historique. Ainsi, il imagine que Sony Labou Tansi, dans les dernières semaines de sa vie, aurait manifesté le désir de venir mourir au Togo dans le village d'Améla et que celui-ci aurait tenté d'organiser cet ultime voyage :

-Sony va venir au Togo. Je suis perplexe. 'Il est à Paris en ce moment avec sa femme pour des soins. Au téléphone, il m'a dit : 'Je viens finir chez toi, Améla.' –C'est-à-dire ? –Il rejette le Congo. Il veut finir ses jours ici, au Togo. [...] Il a décidé de finir sa vie dans un coin reculé à l'écart de tous. Soit chez lui, dans le village de sa mère, soit ici, chez moi, dans mon village. [...] Je veux l'aider. Lui donner ce dernier coup de main. Notre pacte d'Atlanta...' (p. 48-49).

Rien de ce que nous savons des derniers moments de Sony n'autorise une telle version des faits : Sony est mort à Brazzaville le 14 juin 1995 quelques jours après son épouse Pierrette. Mais cette fiction permet au romancier de développer deux épisodes importants concernant les efforts déployés par Améla pour essayer de réaliser ce projet : d'une part, la longue entrevue avec Térémé, haut fonctionnaire qu'Améla tente de gagner à sa cause (p. 57-89) ; d'autre part, la visite à Mme Cabioche fonctionnaire française du service culturel de l'ambassade de France qui reçoit le solliciteur et le narrateur de façon expéditive et humiliante (p. 92-95).

Le deuxième grand élément fictif que Théo Ananissoh introduit dans son roman est constitué par le récit de la mort d'Améla, qui survient au terme de cette longue errance dans les rues de Lomé en compagnie du narrateur, son ancien élève à l'Université. En effet, si l'on se réfère aux dates que le narrateur indique au début de *Le soleil sans se brûler*, nous sommes en 1995 (p. 11) et il y a là par conséquent une anticipation de près de douze années de la mort d'Améla, survenue en 2007. En revanche, le romancier semble avoir voulu conserver un élément de la réalité historique puisque l'effondrement d'Améla fait penser, même si le terme n'est pas employé, à l'AVC qui devait effectivement frapper ce dernier⁷. Dans un entretien

⁷ Information communiquée par Didier Améla dans sa lettre du 5 juin 2015 : « Je suis rentré au Togo en 2005 [...] Il mourut deux ans après, en 2007 à la suite d'un AVC... » Dans un entretien à Paris, 15/09/2015, Didier Améla a insisté sur les longues promenades effectuées à Lomé par son père après sa libération, sur les conseils de ses médecins.

avec Catherine Fruchon-Toussaint pour RFI, Théo Ananissoh revendique cette liberté prise avec les faits et il note en particulier :

Ça peut être vu comme une espèce de récit, mais c'est également une fiction. Donc c'est un roman. Et c'est une fiction. J'ai inventé. C'est-à-dire qu'il s'agit de trois personnages [...]. Ils se sont connus, ça, c'est sûr. Améla et Sony, ils ont été ensemble aux États-Unis. Mais le reste, ce qu'entreprend Améla dès qu'il a su que Sony était alité à Paris ce que je raconte est fictif⁸.

Cette liberté partielle prise par le romancier avec les faits montre ainsi qu'il n'entend se situer ni dans le cadre d'un récit organisé à partir du point de vue d'un narrateur soucieux d'apporter son témoignage sur un certain nombre de personnages qui auraient marqué son existence, ni, non plus, dans celui d'une fiction sans aucun rapport avec la « réalité ». Une telle option s'explique en fait pour deux raisons. Elle est conforme, d'abord, à l'idée que Théo Ananissoh se fait du caractère multiforme et multivocal du roman comme il le formulait déjà dans l'introduction de sa thèse sur *Le roman « nouveau » en Afrique francophone* en se plaçant dans la continuité du propos de Maupassant dans sa célèbre Préface à *Pierre et Jean*. (Ananissoh, 1996 : 7-8)⁹. Elle permet ensuite d'exprimer un certain nombre de questions ou de réflexions, qui pourraient tout aussi bien figurer dans un écrit critique ou autobiographique, sur Sony Labou Tansi.

Nouveau retour à Sony Labou Tansi

Le soleil sans se brûler constitue un nouveau retour à Sony Labou Tansi, après *Le roman « nouveau »*, *Le serpent d'enfer*, l'article sur Sony « lecteur de Garcia Marquez » paru dans *Palabres* en 1997 ainsi qu'une étude intitulée « Sony Labou Tansi ou la 'création carnassière' », parue en 2013, sans oublier tout récemment les interventions faites par Théo

⁸ Interview publiée sur le site de RFI le 14/06/2015.

⁹ Théo Ananissoh reprend ici la formule de Maupassant : « Chacun de nous se fait simplement une illusion du monde » et considère que la notion d'*illusion* est essentielle pour appréhender le « réel » auquel se réfèrent les auteurs de son *corpus* (Sony Labou Tansi et Henri Lopes).

Ananissoh à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de Sony en juin 2015. Mais, cette fois, c'est moins sur tel ou tel aspect de l'œuvre qu'il revient que sur l'itinéraire de l'écrivain congolais dont il tente de dégager la signification -tragique ?- en s'appuyant sur deux sources principales : d'un côté, sa propre évolution concernant la conception qu'il a élaborée au sujet de Sony ; de l'autre, les propos d'Améla, son ancien professeur, qui, eux aussi, font apparaître une variation notable de l'image et du statut de Sony dans le champ de la littérature africaine.

Comparé aux différents textes qu'il a consacrés à Sony, y compris le plus récent dans lequel il soulignait tout l'intérêt d'une œuvre dont les « fables » mettaient en scène les caractéristiques « d'un monde antérieur à la socialité politique » (Ananissoh, 2013 : 116), le discours critique tenu dans *Le soleil sans se brûler* par Améla et le narrateur, même s'ils n'usent pas toujours des mêmes termes ni des mêmes critères, apparaît dès le début comme une réévaluation en baisse de l'œuvre théâtrale et romanesque de Sony Labou Tansi. Ainsi, au début de sa rencontre avec son ancien professeur -nous sommes en 1995-, le narrateur exprime sur un ton amer son regret d'avoir perdu tant d'années à écrire une thèse sur Sony, alors que, contre l'avis d'Améla avec qui il avait eu une entrevue en 1989 à Paris, il aurait dû suivre sa première impulsion et travailler sur *Monnè, outrages et défis*, le deuxième roman de Kourouma :

Aussitôt après, j'ai compris que tout ce que j'avais écrit à son sujet et pour lequel on m'avait délivré le Grand Diplôme était ridicule ! J'avais accordé foi à des écrits bâclés, livrés avec hâte et sans réflexion véritable. Ces romans de la fin sans queue ni tête, ces pièces de théâtre annuelles qu'avaient financées quatre, cinq ans de suite un festival à Limoges, en France... Facilité politique, manipulation... J'y avais cru... C'est à ça -m'y entraîner- qu'il a servi Sony. Sans s'en rendre compte ? Mes professeurs -à l'exception d'un seul- avaient dû beaucoup rire sous cape. De cette prise de conscience soudaine que j'avais été berné est née une affliction tenace. Je cessai d'être en paix. (Ananissoh, 2015 : 21)¹⁰.

¹⁰ Cette distorsion avec les articles consacrés par Théo Ananissoh à Sony montre à l'évidence que celui qui s'exprime sur l'écrivain congolais dans *Le soleil sans se brûler* ne peut être confondu totalement, en dépit de leur prénom commun, avec l'auteur de ces articles.

Le propos d'Améla est plus ambivalent. D'un côté, il souligne à maintes reprises l'amitié qui l'unissait à Sony depuis le fameux séjour américain au cours duquel les deux hommes se rencontrèrent en avril 1980. Ainsi, il rappelle en particulier le « pacte » qu'ils ont établi entre eux à ce moment-là et il le fait en des termes pleins d'émotion, quoique non dépourvus d'une certaine théâtralité :

C'est à Atlanta, je m'en souviens. Alors que nous sortions de l'église baptiste où le pasteur Martin Luther King a officié pendant des années, Sony m'a saisi le bras. C'est étrange, la même idée nous est venue simultanément. C'est dans cette ville que nous avons conclu un pacte de fraternité. Il a surgi en nous comme une envie de sauver l'Afrique et, au-delà, tous les Noirs du monde. [...] A Atlanta, dans l'appartement où nous logions, nous avons scellé, Sony et moi, le pacte. Tout simplement en nous serrant nos quatre mains pendant environ une minute et en nous fixant dans les yeux. En éwé, j'ai invoqué mon ancêtre, sollicité son aide, son appui, et Sony, en kikongo ou en lingala, je ne sais plus, a fait appel à son père qu'il n'avait pas beaucoup connu et qui était du Zaïre. (p. 47-48).

Améla, de plus, précise l'objet de ce « pacte » : celui-ci n'est pas seulement l'affirmation d'une amitié entre les deux jeunes « leaders africains » -c'est à ce titre qu'ils avaient été invités aux États-Unis par le gouvernement américain-, il est aussi l'engagement de se prêter assistance, dans leur vie de citoyen et d'écrivain : « Nous nous sommes juré fidélité. En politique et en littérature. Il m'a intégré en quelque sorte dans *L'Etat honteux*, et moi, j'ai changé le sujet de ma thèse. » (p. 48). On en a l'illustration dans le fait que Sony Labou Tansi a fait d'Améla un des trois dédicataires de son deuxième roman¹¹ et qu'Améla, de son côté, ait dédié à Sony un des poèmes de ses *Odes lyriques*, intitulé *Je suis poète* : « A Soni [sic] Labou Tansi compagnon de plume et de misère de Gainesville-Floride. » (Améla, 1983 : 63). Par ailleurs, je me suis interrogé sur le choix de ce terme de « pacte » dans les propos que le romancier attribue à Améla dans la relation que ce dernier fait de cet épisode américain et je me demande si l'on ne peut pas y voir une référence au célèbre essai de Paul

¹¹ « A Ame La Yao, H. Lopes et U. Tamsi. Nous nous battons pour que la liberté ne soit plus un mot beurré à la sardine. » (Sony Labou Tansi, 1981 : 5). On notera l'orthographe du nom d'Améla, qui peut s'expliquer si l'on se reporte aux commentaires qu'Améla expose au narrateur dans *Le soleil sans se brûler* (Ananissoh, 2015 : 33-37).

Hazoumé, *Le pacte de sang au Dahomey*, paru dans sa première édition en 1937¹². Et, si tel était le cas, on aurait affaire à une forme adoucie, sans échange de sang, du pacte décrit par l'ethnologue et romancier dahoméen.

La réalité de cet épisode est cependant sujette à caution : on n'en trouve aucune trace ni chez Sony¹³, ni dans d'autres textes d'Améla, par exemple, lorsqu'au début de la conférence donnée à Lomé par Sony le 15 février 1988, il prononce quelques mots pour expliquer sa proximité avec ce dernier depuis les États-Unis : « J'ai connu Sony Labou Tansi très intimement lors d'un périple organisé par le gouvernement américain, à l'intention de jeunes écrivains de la génération et on s'est retrouvé comme des coturnes pendant un mois et demi. » (Rodriguez, 2000 : 3). Ni encore dans le récit qu'Améla a fait de sa rencontre avec Sony, *Sony Labou Tansi, l'Amérique et moi*, où il se limite à utiliser le terme d'« ami ». (Rodriguez, 2000 : 26 et 27).

Mais ce rappel de leur amitié qui avait fait d'eux des « frères », n'exclut pas chez Améla, çà et là, quelques notations sur une cohabitation qui ne fut pas toujours harmonieuse :

Dans l'appartement de New York, la deuxième nuit, je suis allé frapper à la porte de Sony. Une bonne partie de la nuit précédente, je n'avais déjà pas pu fermer l'œil. Il avait apporté une machine à écrire mécanique sur laquelle il tapait jusqu'au petit matin ! Je me plains, déplore le bruit qu'il fait au lieu de dormir. Un roman ! Il écrit son deuxième roman, m'explique-t-il benoîtement. (p. 38).

Dans *Sony Labou Tansi, l'Amérique et moi*, Améla revient sur ce souvenir :

Il faut avoir vécu dans l'intimité de Sony, pour mesurer à quel point il est cassant, ironique jusqu'au sarcasme, tel qu'il apparaît dans ses œuvres contre tout ce qu'il abhorre. S'il vous arrive de vous plaindre de son manque de civilité, il s'en excuse sincèrement aussitôt, quitte à recommencer quelques instants plus tard. Parfois, après m'avoir torturé depuis l'aube jusqu'au petit jour par les crépitements de sa machine qui date de Matusalem, il lui arrivait, au lieu de me présenter ses excuses, de prendre à témoin notre guide et de lui demander s'il apercevait bien ce que lui était en train d'observer, que leur compagnon -moi- devenait plus lourd ce matin qu'un boa visqueux qui venait d'avaler un chevreau resté au travers de la gueule. (Rodriguez, 2000 : 24).

¹² Paul Hazoumé, *Le pacte de sang au Dahomey*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1937, VIII-170 p. Deuxième édition : 1956.

¹³ Je parle ici sous le contrôle de Nicolas Martin-Granel.

Quant à Sony, il fut loin d'être toujours d'accord avec son compagnon de voyage, lors de cette tournée américaine, du moins au début. Il existe à ce sujet un brouillon de lettre destinée à Sylvain Bemba et que Nicolas Martin-Granel a publiée dans le premier recueil d'inédits de Sony, paru en 1997, aux Editions Revue Noire, sous le titre *L'autre monde*. Dans ce « brouillon » de lettre, Sony fait part de son indignation devant les propos que lui a tenus Améla :

Appuyé sur son grec et son latin, mon frère a affirmé (peut-être sans trop le savoir) que les Africains n'ont pas d'esthétique, ils n'ont que des symboles. J'ai tout de suite bondi de ma chaise, pas pour aller en bataille rangée contre mon frère, parce qu'il est malgré tout mon frère mais pour dire : si Sylvain était là. [...] Je crois que tu seras de mon avis quand je dis (et je l'aurais répété devant tous les canons de la haute francité gréco-latine braqués sur ma pauvre tête de simple) qu'à côté du symbolisme africain, il y a bel et bien un art de chez nous qui consiste à satisfaire le besoin humain de donner la parole au Beau. (Sony Labou Tansi, 1997 : 30-31).

Ce qui s'affirme ici comme dans tout le reste de ce texte, c'est bien sûr l'expression de l'amertume éprouvée par Sony en constatant la distance qui pouvait le séparer d'Améla sur le plan du capital culturel -distance au demeurant relative si l'on songe aux succès remportés par les premiers romans publiés au Seuil ainsi que par les pièces de théâtre ; mais c'est plus encore, à mon sens, l'affirmation d'un type d'écriture, étranger alors à la formation reçue par Améla, et qui, au lieu de se référer à la bibliothèque des auteurs classiques anciens et français, vise en priorité à produire de la pensée à partir d'un jeu incessant avec les termes du lexique, en les opposant ou, au contraire, en les rapprochant, selon une démarche qui rappelle fréquemment l'écriture de Victor Hugo¹⁴.

¹⁴ Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, dans l'introduction de sa conférence donnée à Lomé en février 1988, Sony précise bien cette démarche : « Je vais, pour essayer d'amorcer cette rencontre justement, essayer de vous inviter à réfléchir, à discuter, peut-être même à dissenter, si nous voulons, autour d'un certain nombre de mots. » (Rodriguez, 2000 : 4). Parmi ces mots : non-ingérence, conscience, centre, périphérie...

Une œuvre surestimée ?

Lorsqu'on aborde l'œuvre de Sony Labou Tansi elle-même, on constate qu'Améla et le narrateur avec qui il dialogue portent au total un jugement pour le moins réservé sur celle-ci, et en tout cas très en retrait par rapport au discours critique habituellement tenu sur l'écrivain congolais dans le monde des études littéraires africaines. Ainsi, à deux reprises au moins, Améla souligne le manque de culture de celui qu'il appelle pourtant son « frère » : « Sony n'est pas tout à fait...instruit » (p. 23) ; « comme il n'est pas instruit mais plutôt brut, cela ne peut qu'être ainsi » (p. 45), dit Améla pour expliquer la médiocrité de l'œuvre de Sony après son deuxième roman. Il déplore également le mauvais goût de sa tenue vestimentaire :

Entre parenthèses, il ne sait vraiment pas s'habiller. Un comble pour un compatriote des fameux sapeurs congolais ! Il était arrivé là avec des boubous en tissus africains et des pantalons à l'occidentale. Il les combinait volontiers et y ajoutait des souliers ! Je devais m'afficher avec lui ainsi attifé ! Affreux. Je ris aux larmes, me souvenant d'avoir vu moi-même Sony (l'unique fois) à Paris vêtu de la sorte. (p. 41-42).

Propos sans doute anecdotiques, qui rapprochent sur ce point le professeur et son ancien élève et qui tendent à tracer de Sony l'image d'un personnage à l'allure hétéroclite, dans le droit fil du *Neveu de Rameau* ou de Paul Léautaud.

Mais le propos d'Améla ne se limite pas à ces aspects. Il exprime également une sorte d'évaluation -ou de réévaluation- de l'œuvre de Sony, en s'efforçant notamment de la situer dans sa propre évolution, depuis les premiers textes publiés ou représentés jusqu'aux derniers. Mais, sans doute rompu à cet exercice critique pratiqué par les auteurs de l'Antiquité grecque et romaine ou les classiques du XVIIe ou du XVIIIe¹⁵, Améla -et le narrateur lui emboîte le pas- envisage essentiellement le cas de Sony sous la forme d'un *parallèle* avec Kourouma. Cependant, l'introduction de Kourouma dans le dialogue entre les deux protagonistes n'est pas purement rhétorique ou concession à un genre critique. Elle se justifie dans la mesure où

¹⁵ Prototype : Corneille et Racine chez La Bruyère, *Caractères*. Repris par Vauvenargues dans ses *Pensées*. La Fontaine également dans ses *Poésies*. Sans oublier bien sûr Homère et Virgile ou les *Vies parallèles* de Plutarque.

Kourouma, même s'il est absent, a joué ou joue un rôle dans l'intrigue relatée par le romancier. En effet, lorsque le narrateur va rendre visite à son ancien professeur, il découvre un homme abattu, physiquement et moralement, bien différent de celui qu'il avait connu autrefois à l'Université et qui vit aujourd'hui dans une maison très modeste de la périphérie de Lomé. Améla, qui avait participé au gouvernement comme ministre de l'Éducation pendant trois mois au cours de l'été 1991, fut accusé d'avoir détourné l'argent d'un parti que le pouvoir l'avait invité à créer et détenu pendant « vingt longs mois dans des endroits pestilentiels où l'on mourait d'asphyxie » (p. 15). Au début de l'entrevue, Théo lui tend un livre qu'il a apporté à son intention, *Monnè, outrages et défis* de Kourouma :

Il examina la couverture du livre. 'Kourouma', énonça-t-il avec un demi-sourire qui me parut être d'attendrissement et de résignation à la fois. Faisant ensuite un mouvement vertical de la main qui tenait l'ouvrage, il dit : 'Il m'en a dédié un exemplaire.' Je me suis donc trompé de cadeau. Il ajouta : 'Mais je ne l'ai pas encore lu'. Ainsi, probablement, en prison, il n'avait pas dû ou pu se soutenir avec des livres. [...] '*Monnè, outrages et défis*', lut-il d'un air pensif. (p. 17-18).

On notera au passage que, dans *Le soleil sans se brûler*, Kourouma est présent selon deux modalités. D'un côté, il est un des acteurs du récit puisque, comme le rappelle Améla à son interlocuteur, « Kourouma m'a aidé. Financièrement. Je te le dis pour que ça lui soit crédité » (p. 27) et il n'a pas hésité à le visiter dans son village, où, peu de temps après sa libération, il était mis au ban de la société et dépouillé de tous ses biens. (p. 29) ; en outre il lui a permis de récupérer la petite maison dans laquelle il reçoit aujourd'hui Théo. Parallèlement, Kourouma est présent dans le récit à travers son deuxième roman, *Monnè, outrages et défis*, que Théo admire et qu'il a apporté à son ancien maître comme cadeau et que ce dernier possède avec une dédicace de l'auteur sans avoir eu encore le temps de le lire. En somme présence et absence de Kourouma à travers son rôle dans le récit et à travers cet objet imprimé qui le *représente*, un peu à la façon dont le protagoniste de *La modification*, lorsqu'il quitte son compartiment, marque sa place en laissant sur son siège le livre dont la lecture était censée le distraire pendant les longues heures de ce voyage entre Paris et Rome.

La comparaison entre Sony et Kourouma conduit d'autre part les deux interlocuteurs à jeter les bases d'une critique qui est une réévaluation en baisse de l'œuvre de Sony. Mais une telle perspective ne peut être envisagée que dans la mesure où on met à part les deux premiers romans de Sony, *La vie et demie* et *L'Etat honteux* qui apparaissent comme des exceptions. Et cela pour deux raisons principales : pour Améla, Sony a, tout d'abord, dans ces deux romans créé un style nouveau, une façon d'utiliser la langue plutôt inédite :

Il conviendrait que pour l'histoire littéraire, cet épisode américain soit su, Théo. [...] Il m'a offert un exemplaire de *La vie et demie* qui m'a ébloui. Un ovni, ce roman ! Le jour, il me faisait lire les pages de ce qu'il avait écrit pendant la nuit. Je découvrais une autre Afrique littéraire ! Rien de ce dont j'avais l'habitude. Je l'avoue : cela n'a pas été aisé pour moi d'admettre qu'on pût écrire ainsi ; je parle de cet usage inattendu de la langue française. (p. 39-40).

D'autre part, ces deux romans sont remarquables par la façon dont ils ont contribué à créer un nouvel espace littéraire :

L'Etat honteux est un roman du Congo et du Togo à la fois. [...] Relis ce roman. Tu y percevras des échos familiers. Nous discutons sans cesse, Sony et moi. Il me racontait sa vie et son pays, je lui parlais de moi et du Togo. Tout le temps. Nous sommes nés en 47 tous les deux. A croire que nos hôtes avaient deviné que nous nous entendrions si bien ! Il n'a pas grandi avec ses parents mais a été recueilli un peu par sa grand-mère et un peu par d'autres membres de sa famille maternelle qui n'était guère accueillants ou qui manquaient eux-mêmes de moyens pour vivre ; moi aussi ! Nous avons connu tous deux cet esclavage banal et quotidien des enfants orphelins ou abandonnés par leurs parents en Afrique. Cette enfance similaire nous a beaucoup rapprochés. (p. 39-40).

Un peu plus loin, Améla insiste sur le double caractère de ces romans : « réaliste et onirique ». (p. 43).

Néanmoins, cette similarité de leur enfance qu'ils se racontent lors du séjour aux États-Unis, cette prise en compte du pathétique de leur existence passée ne constituent pas une circonstance atténuante et ne réussissent pas à sauver le reste de l'œuvre de Sony Labou Tansi. Le jugement d'Améla est catégorique :

La vie et demie (il énumère des doigts), *L'Etat honteux* et *L'Anté-peuple* sont les trois romans lisibles de Sony¹⁶. Les autres, c'est du n'importe quoi ! Tout comme ces pièces de théâtre sur commande qu'il a produites chaque année pour un festival, à Limoges en France. Une pièce par an, montée, créée par celui qui l'écrit... Molière, sans doute, mais lui, je crois, n'écrivait pas des romans en plus et ne voyageait pas tout le temps entre deux ou trois continents... (p. 45).

On voit ici s'esquisser une thèse des plus classiques : la quantité et l'agitation s'opposent à la qualité et n'aboutissent qu'à des œuvres bâclées.

Si Améla s'était contenté d'exprimer ce point de vue critique, on pourrait le considérer comme un simple épigone de Boileau pourfendant les interminables romans de Mlle de Scudéry. Mais, au moment même où il formule cette thèse, il fait apparaître une toute autre dimension du destin littéraire de Sony et, sur ce plan, deux points sont soulignés très nettement. Le premier concerne le rapport que Sony a entretenu avec le public qui assurait sa renommée comme romancier et comme dramaturge. Sony a rencontré un grand succès auprès d'un public « francophone » -africain et européen- qui a trouvé en lui une forme d'audace et d'innovation admissible, recevable, et, à cet égard, sa réception a été très différente de celle de Mongo Beti, admiré certes, mais souvent avec des réserves en raison de ce l'on pensait être un goût immodéré pour la « polémique » : songeons à ses déclarations sur Senghor, la langue française ou la Francophonie ou, encore à son ironie ravageuse qui lui avait valu tant d'hostilité. C'est pourquoi, la comparaison avec Kourouma est éclairante :

Ce qui est sûr, c'est qu'en parlant mal le français et en gagnant bien sa vie ailleurs que dans le milieu, Kourouma a échappé aux exhibitions foraines où Sony a été une belle tête d'affiche. [...] Tous ceux qui l'on vu en public ont constaté qu'il décevait dans l'échange pseudo intellectuel. [...] Je dis 'pseudo' parce que de toute façon, ces trucs ne sont jamais organisés pour la réflexion. Demande à qui tu veux. Kourouma est présent mais c'est comme s'il n'y prend pas part. Alors qu'un gars comme Sony, en bon Bantou, s'y précipite, couilles en l'air ! (p. 31-32).

Néanmoins, on peut se demander comme le fait Améla vers la fin du roman, peu avant de s'effondrer dans la rue, si Sony pouvait être satisfait de cette attitude et du succès qu'elle

¹⁶ On voit que, pour Améla, le *corpus* des œuvres lisibles de Sony est fluctuant... Mais, si l'on se fonde sur une déclaration de Sony publiée dans *L'autre monde, L'Anté-peuple*, paru en 1983, correspondrait en fait à un projet plus ancien, que l'écrivain situe entre 1975-1976. (Sony Labou Tansi, 1997 : 148).

entraînait. Car ce succès avait quelque chose de biaisé dans la mesure où il était fondé plus sur la posture d'un personnage public, d'un acteur, que sur la lecture et la méditation de ses textes. L'absence physique de Sony, terrassé par la maladie, fait apparaître ce malentendu :

Ça lui a fait peur Sony, dit Améla d'une voix qui accuse le coup de la fatigue. Le monde, l'époque, ça lui a foutu la trouille. J'ai toujours senti cela chez lui, sous les apparences. Sous les mots, les discours, l'agitation verbeuse. [...] Comme un enfant dans le noir. Il a eu peur sans cesse, Sony. Il a voulu être rassuré, pris en charge. Avant de devenir ministre, je pensais écrire sa biographie. Je voulais creuser cette peur, l'expliquer. J'avais donc commencé à lire ses correspondances. [...] C'est plein de demandes d'amour ! Il quémandait. [...] Des Français qui avaient leur vie, qui n'avaient rien à faire de lui. Mais comme certains le flattaient, il a cru qu'il comptait à leurs yeux. C'est étrange, c'est une lucidité qui s'effraye d'elle-même. Evidemment, ils en ont tiré profit. Ils ont pris goût à un gibier si jeune... (p. 105-106).

Le discours que Théo Ananissoh prête à Améla esquisse ainsi une thèse intéressante et quelque peu subversive. En effet, par ses romans comme par ses pièces de théâtre, Sony Labou Tansi a rencontré et continue de rencontrer un vaste succès mais il n'est pas certain qu'il ait été apprécié pour ses textes les plus originaux, tout se passant en somme comme si le drame de Sony avait été d'avoir rencontré un public qui n'avait pas réussi à percevoir la véritable grandeur de son œuvre. A plusieurs reprises, le parallèle entre Kourouma et Sony tourne à l'avantage du premier. Ainsi, Améla note au début du dialogue : « Kourouma a une profondeur de champ. La vue lui est dégagée beaucoup plus qu'à Sony. Vraiment beaucoup plus. [...] Kourouma est historien. Sony, un poète » et il ajoute peu après : « Aucun éditeur en France n'a jamais accepté de publier ses poèmes. » (p. 22). Mais ce dernier argument a quelque chose de fallacieux : le fait de ne pas avoir trouvé d'éditeur pour ses poèmes n'est pas, en soi, la marque que ceux-ci sont sans intérêt.

D'ailleurs, Améla sent bien qu'il ne peut s'en contenter, car, à plusieurs reprises, il souligne le fait que Sony, parallèlement à son activité de romancier et de dramaturge reconnu par l'institution littéraire française et francophone, passait son temps à écrire, sur des cahiers, des poèmes et des lettres (qu'il envoyait ou n'envoyait pas) : « Toutes ces lettres ouvertes qu'il écrivait, Lettre ouverte à ci à ça... Il a même pondu une lettre ouverte à...l'humanité »

(p. 106). Ici, Améla laisse entendre qu'il s'agit là d'une bizarrerie, d'une sorte de manie même, explicable par la souffrance qu'éprouvait Sony en constatant que son succès francophone et « tropical » reposait en définitive sur un malentendu. Mais Améla ne tire pas toutes les conséquences de cette remarque, à savoir que l'œuvre de Sony Labou Tansi est constituée de deux ensembles distincts : une œuvre visible, celle du romancier édité au Seuil et du dramaturge représenté dans les festivals, et une œuvre encore aujourd'hui largement invisible, faite de tous ces poèmes, lettres, pensées jetées sur tous ces cahiers que l'on a retrouvés pour la plupart dans la maison de l'écrivain, à Brazzaville¹⁷. Ce deuxième grand ensemble de textes a été peu à peu porté à la connaissance du public par des institutions comme la Bibliothèque Francophone de Limoges avec un fonds Sony constitué à partir de 2004¹⁸, des critiques comme Bernard Magnier ou des chercheurs. Parmi ces derniers, une place à part revient Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez Antoniotti qui ont déjà publié aux Editions de la Revue Noire quatre volumes d'inédits : *L'Autre monde* et *L'Atelier de Sony Labou Tansi*. Très récemment sont parus, d'une part, aux éditions du CNRS et avec le concours de l'Institut des Textes et Manuscrits (ITEM), sous la responsabilité de Nicolas Martin-Granel une monumentale édition de l'ensemble des *Poèmes*, pour la plupart inédits, de Sony (Sony Labou Tansi, 2015a) et, d'autre part, au Seuil, un recueil d'essais réunis par Greta Rodriguez-Antoniotti sous le titre *Encre, sueur, salive et sang* (Sony Labou Tansi, 2015b).

Sans doute, serait-il naïf de penser que les textes relevant de chacun de ces deux ensembles sont de nature différente sur le plan de l'écriture. En réalité, la seule différence que l'on peut établir entre l'œuvre visible ou publique et l'œuvre invisible tient uniquement au fait

¹⁷ Pour une description de tous les manuscrits laissés par Sony, qui « écrivait partout et toujours. [...] Une quarantaine de cahiers, sans compter ni ceux qu'il donnait à lire à ses amis ou qu'il a envoyés à de possibles éditeurs, ni ces feuillets épars et notes diverses qu'il destinait à des journaux et à des supports plus ou moins éphémères », on se reportera à « Dernier avertissement », l'introduction que Nicolas Martin-Granel a écrite pour le premier volume des inédits de Sony, réunis sous le titre *L'autre monde* (Sony Labou Tansi, 1997 : 5-8).

¹⁸ Voir la présentation et l'historique de ce fonds par Bernard Magnier sur le site de la Bibliothèque Francophone de Limoges.

que la réception de la première, souvent fondée sur des malentendus, a eu tendance à faire négliger la dimension proprement poétique et philosophique alors que cette caractéristique semble apparaître d'emblée dans les textes de l'œuvre demeurée longtemps invisible. Tout se passant en somme comme si l'on se trouvait désormais directement confronté, sans aucune médiation, avec des *textes*. Mais du coup, ces propriétés des énoncés de l'œuvre invisible, permettent de relire autrement, comme on aurait toujours dû le faire, les textes qui constituaient l'œuvre publique. Commentant une photo que j'avais prise lors d'un voyage à Brazzaville en 1992 et où l'on voyait Sony dirigeant une répétition du Rocado Zulu devant un tableau noir sur lequel lui-même ou un des acteurs avait écrit la date du jour, Nicolas Martin-Granel m'écrivait : Ce n'est plus « l'éternel rigolo francophone, grâce à ta photo justement. C'est un penseur et un poète, qui, devant son tableau noir, s'adresse au monde entier¹⁹. » J'ajouterai : un penseur et un poète dont le travail d'écriture rappelle souvent celui de Victor Hugo. Et cela, pas uniquement par la préoccupation de fraternité et d'universalité qui les animait l'un et l'autre ; mais également par l'intérêt qu'ils portaient aux mots et, plus précisément, aux catégories auxquels ceux-ci renvoient afin de créer de nouveaux effets poétiques. Par exemple : « Le corps dans l'univers, l'âme dans l'amour » ou « La mort est bleue »²⁰, d'un côté ; « J'ai vu le ciel/Mener par deux sottises à zéro/Tout est tombé/Tout » ou « Ici commence Ici »²¹.

¹⁹ Lettre de N. Martin-Granel à B.M., 10 juin 2015. Sur le tableau noir figure la date du 27 novembre 1992. Cette photo a été diffusée par Greta Rodriguez sur le site *L'insatiable* et illustre une lettre de Sony écrite le 22 août 1992 à un destinataire inconnu. On peut y accéder par les liens suivants : <http://linsatiable.org> et

<http://linsatiable.org/spip.php?article1235>

²⁰ Victor Hugo, *Cadaver*, in *Contemplations*, Livre VI.

²¹ Sony Labou, long poème sans titre figurant dans le recueil de 1997 (Sony Labou Tansi, 1997 : 58). Le deuxième exemple est constitué par le titre que Sony avait donné à un recueil poétique envoyé aux éditions CLE

Ainsi, Théo Ananissoh, dans *Le soleil sans se brûler*, parle longuement de l'œuvre de Sony Labou Tansi et il le fait à travers les propos prêtés au narrateur et, plus encore, à Améla. Ce discours critique est une réévaluation en baisse de cette œuvre, même si, dans certains passages, Améla en souligne le caractère novateur, par exemple, lorsqu'il désigne *La vie et demie* comme un « ovni » littéraire. Ceci dit, sur le plan de l'histoire littéraire une thèse est affirmée, qui pourrait être résumée ainsi : Incontestablement Sony avait du génie et il l'a montré dans ses trois premiers romans comme dans ses premières pièces de théâtre. Mais, très vite, il a été prisonnier du succès que lui a réservé le public « francophone » et n'a pas pu ou su exploiter les immenses potentialités de son talent poétique comme devaient le révéler, après sa mort, la publication progressive de l'œuvre « invisible ». Je ne chercherai pas à savoir dans quelle mesure ce discours correspond à une certaine réalité de l'histoire littéraire africaine ni, non plus, si le parallèle qui occupe tant de place dans le récit de Théo Ananissoh entre Sony, le Poète, et Kourouma, l'Historien, est fondé.

Je noterai seulement que cette réévaluation en baisse de l'œuvre de Sony est passablement en décalage, sinon en opposition, par rapport à des textes critiques que Théo Ananissoh a consacrés à Sony, y compris très récemment. C'est le cas, par exemple, de l'article publié en 2013 dans *Etudes Littéraires Africaines*, « Sony Labou Tansi ou la 'création carnassière' », dans lequel Ananissoh propose avant tout de lire l'œuvre de l'écrivain congolais dans une perspective essentiellement politique et sociale, et non de savoir si Sony a été prisonnier d'un public qui ne pouvait comprendre son génie. Une telle lecture implique d'abord de dépasser certains schémas un peu faciles, souvent appliqués à l'œuvre de Sony :

On dit souvent des textes de l'écrivain congolais qu'ils sont une satire de la tyrannie ; c'est là une appréciation réductrice, en vérité. C'est même en restreindre la portée intellectuelle. [...] La véridicité de ce monde de guerres généralisées conté par Sony Labou Tansi, c'est qu'il est

de Yaoundé et qui n'a été publié que 35 ans plus tard par ce même éditeur. L'envoi se situant au plus tard en 1978, date de la note de lecture très favorable d'Albert Azeyeh. Ce recueil présente un très grand intérêt, puisque nous avons affaire ici à un volume préparé par Sony lui-même en vue de la publication. (Sony Labou Tansi, 2013).

conforme à la logique effective de l'Afrique actuelle. Cette fable que nous lisons sans la prendre au pied de la lettre est pourtant ce qui survient inévitablement quand on persiste dans l'ajuridisme ou l'absence de la politique. [...] L'œuvre de Sony est une pédagogie car elle éduque à l'humanité. (Ananissoh, 2013 : 118).

Cette démarche critique se situe d'ailleurs au demeurant dans le prolongement d'écrits plus anciens, comme, par exemple, l'étude sur *Le roman « nouveau » en Afrique francophone* (Ananissoh, 1996) et *Le serpent d'enfer* (Ananissoh, 1997), qui envisageaient l'œuvre de Sony dans une perspective de philosophie politique.

L'écart que nous constatons ainsi entre, d'une part, le discours tenu par Améla et son ancien élève dans *Le soleil sans se brûler* et, d'autre part, les analyses du critique Ananissoh souligne toute la distance existant entre fiction et réalité. Mais cela ne signifie pas pour autant que ce qui figure dans une fiction serait de l'ordre de la pure invention et que seule la critique littéraire qui s'annonce comme telle pourrait conduire à une intelligibilité des textes. Et cela pour deux raisons au moins. La première apparaît chaque fois qu'un romancier met en scène, à travers un échange entre ses personnages, une problématique littéraire : discussions de Lucien et David à propos d'André Chénier, débats au sein du Cénacle dans *Illusions perdues* ; conversations du narrateur et de sa grand-mère à propos des romans champêtres de George Sand, dans *A la recherche du temps perdu*, etc. La seconde réside dans la capacité que possède la littérature d'abolir les frontières habituellement reconnues entre la « réalité » et la « fiction » : « Puissance humaniste du roman qui dit plus et mieux à l'homme que le réel sur le...réel », car justement le roman est une « représentation verbale d'un tout que nous avons en considération » (Ananissoh, 2014 : 8 et 9) et qui s'oppose au réel qui nous apparaît toujours de façon fragmentée, incomplète, problématique.

En revanche, le critique Théo Ananissoh rejoint Théo, le narrateur du roman *Le soleil sans se brûler*, lorsqu'ils soulignent l'un et l'autre un certain épuisement ou ressassement de l'écriture de Sony Labou Tansi, au-delà de son deuxième ou troisième roman. C'est ce que

déclare Ananissoh dans une interview donnée à Catherine Fruchon-Toussaint pour RFI, à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de l'écrivain congolais :

Sony Labou Tansi, c'est un peu l'écrivain qui a émergé au moment où j'arrive à l'âge d'aller à l'université. [...] Il a été celui qui a renouvelé la littérature africaine, un peu le roman africain, le regard, la façon d'écrire, le langage. Il m'a poursuivi, en quelque sorte, et j'ai souhaité tout de même un peu travailler sur lui. [...] Il n'est pas un romancier ou un écrivain qui est dans l'histoire avec les hommes, mais qui les voit d'en haut en quelque sorte, un peu comme on perçoit le monde dans sa destinée. C'est comme ça qu'il est. Il se trouve que *La Vie et demie* est son premier roman. Naturellement, on a pensé qu'il commençait une carrière d'écrivain. Et en réalité non. C'était juste ce roman et ça devait s'arrêter. (Fruchon-Toussaint, 2015).

Moi et Sony Labou Tansi : Lecture et inhibition...

Un des premiers effets produits par la lecture de *Le soleil sans se brûler* aura été ainsi de me conduire de nouveau, après un silence de plus de trente ans, vers l'œuvre de Sony Labou Tansi, un écrivain auquel je n'ai consacré en tout et pour tout qu'un seul article : un compte rendu assez long de son troisième roman, *L'Anté-peuple*, paru en 1983 dans *Recherche, Pédagogie et Culture*. Lorsque je cherche à cerner le rapport que j'ai entretenu, tout au long de ma carrière d'enseignant et de chercheur, avec l'œuvre de Sony, je constate que celle-ci, contrairement à ce que l'on aurait pu attendre, est à peu près absente de mes préoccupations. S'il est logique qu'elle soit absente de mes trois premiers ouvrages²², tous publiés ou écrits avant 1979, année de parution de *La vie est demie*, il est étonnant en revanche qu'il n'en soit pas fait mention dans les ouvrages et articles ultérieurs. La remarque vaut aussi pour mes cours : que ce soit en licence à Lille III ou à Cergy ou dans les séminaires de maîtrise traitant de la problématique écriture et folie, des romans comme *La vie et demie* et *L'Etat honteux* étaient susceptibles d'illustrer la question du « pouvoir fou ». Et, à cet égard, il

²² *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française* (Abidjan, Annales de l'Université d'Abidjan, 1969) ; *Les contre-littératures* (Paris, PUF, 1975) ; *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française* (Paris, Silex, 1984). Je précise que ce dernier ouvrage est la publication de ma thèse de doctorat d'Etat soutenue devant l'Université de Lille III en 1978. Le texte, qui avait fait l'objet d'une première édition en 1981 par l'ANRT (diffusion Champion), a été repris sans modifications dans l'édition de 1984.

est étonnant que Sony soit complètement absent, y compris dans la bibliographie, de *L'Europe, l'Afrique et la folie* paru en 1993. Certes, *L'illusion de l'altérité*, paru en 2007, paraît marquer une inflexion, puisque, comme l'index de l'ouvrage le révèle, Sony est cité dix fois et que la bibliographie comporte trois titres de celui-ci : *L'Etat honteux*, *Le commencement des douleurs* et *L'autre monde*. Mais il ne s'agit là que de simples mentions à l'œuvre de Sony, figurant la plupart du temps dans des énumérations d'écrivains. Ne fait véritablement exception que le passage que je consacre à Sony dans le chapitre « Langue et littérature de langue française en Afrique : L'ombre de Rivarol²³ » dans lequel je souligne, en m'appuyant sur une déclaration de Sony, que l'ambition de ce dernier fut, très tôt, d'écrire pour aboutir à un « livre ».

Cette absence à peu près complète de référence à l'œuvre de Sony contraste en revanche avec l'intérêt que je n'ai cessé de porter à l'œuvre de ce dernier dont j'ai été, dès le début, un lecteur attentif. En témoigne en particulier ma propre bibliothèque dans laquelle figure la quasi-totalité des ouvrages de l'écrivain congolais, de *La vie et demie* jusqu'au *Commencement des douleurs* et aux volumes d'inédits publiés aux Editions de la Revue Noire par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti : *L'autre monde* et *L'atelier de Sony Labou Tansi*. Dans cet ensemble, on notera quelques volumes aujourd'hui devenus rares comme : *Conscience de tracteur*, *La parenthèse de sang* ou le numéro 1 de la revue *Equateur* consacré à Sony et comprenant, entre autres, le texte de la *Lettre ouverte à l'humanité*, à laquelle faisait allusion Améla dans le récit de Théo Ananissoh (Ananissoh, 2015 : 106), ainsi que celui de la pièce *Antoine m'a vendu son destin* dont la mise en scène par Daniel Mezguich au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, en 1988, m'avait enthousiasmé Ou encore : le recueil de poèmes publié par CLE en 2013, *Ici commence ici*.

²³ Texte paru pour la première fois dans *Riveneuve Continents*, n° 3, novembre 2005.

Une habitude, contractée dès l'adolescence, me permet d'ailleurs de suivre avec une relative précision ce cheminement effectué avec l'œuvre de Sony puisque je note généralement la date et le lieu d'acquisition de mes livres. Je constate ainsi que j'ai acheté *La vie et demie* à Paris en octobre 1979, *L'Etat honteux* à Saint-Paul-Trois-Châteaux le 15 juillet 1981, le n° 1 d'*Equateur* à Paris le 7 octobre 1986, *Le commencement des douleurs* à Paris, le 5 novembre 1995, *Ici commence ici* à Durban le 18 mars 2014, etc. Ces mentions portées sur ces différents volumes font ainsi de la bibliothèque un aveu ou une forme élémentaire de journal intime puisque l'acquisition de chaque livre est susceptible de renvoyer à un souvenir ou à l'humeur d'un moment. Elles n'excluent pas non plus l'étalage -modéré- d'un certain snobisme : on ne va pas tous les jours à Saint-Paul ou Durban...

On voit donc que le rapport que j'ai entretenu avec l'œuvre de Sony est contradictoire. D'un côté, j'ai lu celle-ci attentivement, me montrant soucieux en particulier d'en connaître l'évolution et la forme que l'écrivain allait donner à son prochain roman ou à sa nouvelle pièce. Et, de l'autre, je n'ai rien écrit sur Sony Labou Tansi en dehors de cette recension de *L'Anté-peuple* dans *Recherche, Pédagogie et Culture* et de ce passage repris dans *L'illusion de l'altérité*, signalés plus haut. Ce silence se trouve par ailleurs confirmé par mon absence lors de rencontres scientifiques consacrées à Sony, comme, par exemple, le colloque international organisé en 2007 par Papa Samba Diop et Xavier Garnier et qui a été publié sous le titre *Sony Labou Tansi à l'œuvre* (Diop et Garnier, 2007) ou le dossier littéraire, *Approche génétique des écrits littéraires africains. Le cas du Congo*, réalisé par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti et paru dans *Etudes Littéraires Africaines* en 2003 (Martin-Granel et Rodriguez-Antoniotti, 2003).

Cette distorsion est par ailleurs d'autant plus étrange que, tout au long de la période qui a correspondu à la production romanesque et théâtrale de Sony Labou Tansi, je consacrais de nombreux textes soit à des auteurs qui, depuis longtemps, m'avaient retenu, comme V.Y.

Mudimbe, Mongo Beti, René Maran, Amadou Hampâté Bâ, Tchicaya U Tam'Si, Henri Lopes, etc., soit à des auteurs relativement plus « jeunes » du point de vue de leur entrée dans le champ littéraire, comme Alioum Fantouré, Williams Sassine, Tierno Monémbo, Sami Tchak, Daniel Biyaoula, etc.

Un regard rétrospectif montre à l'évidence que j'ai procédé à une véritable « impasse » sur l'œuvre de Sony. Cette négligence n'est pas pour autant de l'ordre de l'inconscient et n'a pas grand-chose à voir avec le lapsus, le refoulement ou l'oubli, dans la mesure où, dès mes premières lectures de l'œuvre de Sony, elle m'est apparue comme volontaire, fondée sur deux arguments principaux. Le premier tient à la contradiction sur laquelle s'est construit le discours critique concernant les textes de Sony. En effet, d'un côté, ce discours insiste sur la dimension doublement transgressive d'une œuvre qui mettait en scène la « politique du ventre », du sexe et du sang des nouveaux pouvoirs africains et usait d'une écriture novatrice qui semblait faire fi des usages de la langue française. De l'autre, lorsqu'on l'envisage à travers ses modes d'énonciation, il apparaît comme une sorte de discours officiel de la Francophonie institutionnelle. Il y a là un paradoxe qui aboutit ainsi à faire de Sony Labou Tansi l'écrivain d'une transgression, thématique et linguistique, *acceptable* et justifiée parfois même par certaines postures de l'écrivain.

C'est ce problème que pointe Guy Ossito Midiohouan dans un article de *Peuples Noirs, Peuples Africains*, paru en 1988, lorsqu'il s'étonne de la différence de traitement dont font l'objet en France, d'une part, Mongo Beti, Charles Nokan, Monémbo, Fantouré, Williams Sassine et, à un moindre degré, Kourouma et, d'autre part, Sony Labou Tansi :

Si l'on peut affirmer aujourd'hui que Sony Labou Tansi est non seulement un écrivain confirmé mais aussi un auteur de talent qui s'est illustré dans plus d'un genre (roman, nouvelle, théâtre), il est toutefois loin de n'avoir produit que des chefs-d'œuvre. Mon avis de lecteur assidu de la production de cet écrivain, c'est que dans une œuvre prise pour elle-même, comme d'une œuvre à l'autre, on a l'impression de tourner en rond au rythme monotone des mêmes procédés sempiternellement repris, qui constituent sans doute l'identité formelle du créateur et sont -on l'a abondamment démontré- chargés de sens, mais créent très vite une lassitude qui, pour être recherchée par l'auteur, n'apparaît pas moins comme

une manière de sacrifier à une certaine facilité dont *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* représente l'expression la plus décevante. [...] Tout se passe comme si les média français, préoccupés avant tout par l'appropriation et le renouvellement de la langue française par les Africains, avaient décidé d'imposer Sony Labou Tansi comme le meilleur représentant de la littérature africaine contemporaine. Il est jeune, il a du talent, il est ambitieux et, surtout, il se prête admirablement au jeu. (Midiohouan, 1988 : 102).

Le deuxième argument s'est imposé à moi plus tardivement et il s'est fondé peu à peu, à mesure que j'en prenais connaissance, sur l'inventaire et la publication par quelques chercheurs, au premier rang desquels se placent Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti, des nombreux textes inédits de Sony : brouillons, premières versions de textes publiés ultérieurement par l'écrivain, poèmes, correspondances, etc. La découverte progressive de cet autre aspect de l'œuvre de Sony m'a conduit ainsi à réévaluer singulièrement le jugement que j'ai porté pendant longtemps sur ce dernier et qui était très proche en définitive de celui de Midiohouan considérant l'écrivain congolais comme « la star de la Francophonie » : comme lui, j'en étais resté à l'œuvre « publique », celle qu'avaient popularisée le Concours théâtral interafricain, le Festival de Limoges et, à partir de la publication en 1979 de *La vie et demie*, les éditions du Seuil.

Mais, comme l'ont montré nettement Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti, cet autre aspect de l'œuvre de Sony et le travail d'édition et de transcription de celle-ci (ou de réédition pour un certain nombre de textes parus dans des revues ou bulletins aujourd'hui depuis longtemps inaccessibles) n'entrent que partiellement dans la perspective d'une critique génétique, fondée notamment sur la prise en compte des divers brouillons, essais préalables et « avant-textes » considérés comme on autant d'étapes, mais aussi de retours en arrière, voire de remords, sur le long chemin qui conduit à l'œuvre visible, achevée, éditée, publique.

L'intérêt de la démarche de ces chercheurs a été en effet de combiner deux exigences essentielles. D'un côté, ils ont procédé, avec un maximum de précision et de minutie, à la description et à la transcription des textes laissés par Sony Labou Tansi, de façon à faire

apparaître, en dehors de tout *a priori* sur la « qualité » des textes ou leur degré de « perfection », « les particules élémentaires les plus concrètes » de l'œuvre (Martin-Granel, 2003 : 28). De l'autre, ils ont mis en lumière la façon de travailler de l'écrivain, telle que peut la révéler cette multiplicité de textes de toutes sortes. Celle-ci n'est pas, à proprement parler, « génétique » dans la mesure où il est difficile de considérer chacun de ces textes comme autant de tentatives ou de préalables « en vue de mieux », comme le dit Mallarmé dans la *Bibliographie des Poésies*, c'est-à-dire en vue de l'édité. Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'il n'existe pas, dans ce vaste ensemble de textes, des projets auxquels Sony est revenu à plusieurs reprises et qui ont abouti à une œuvre publiée. C'est le cas en particulier de son dernier roman, *Le commencement des douleurs*, qui, d'ailleurs, est le premier à avoir retenu l'attention de la critique génétique en raison des nombreuses déclarations, orales ou écrites, faites par Sony Labou Tansi pendant la période d'écriture de ce roman.

Chez Sony, la pratique de l'écriture se situe largement en dehors d'un schéma diachronique, permettant de répartir ces textes sur une ligne qui irait d'un avant à un après. Nous avons affaire plutôt à une *énergétique*, qui apparaît dès le début de la carrière de l'écrivain :

Sony Labou Tansi est un phénomène dont l'énergie d'écriture fut considérable, qu'on n'a pas fini d'expliquer. Sony *énergumène*. Il fait donc un *premier pas*, un verbe naît *-et la lumière fut...* Certes. Mais cette lumière méta-physique éblouit. Elle fait oublier toutes les petites lumières, très physiques celles-ci, qui se réfléchissent sur la page, noir sur blanc, et s'embrouillent sur les papiers... de brouillon. Encore plus justement au pluriel. Car la trajectoire de l'astre Sony va du *Premier pas* au *Commencement des douleurs*. Lesquelles s'interprètent diversement mais dont le pluriel nous intéresse particulièrement. On voudrait y voir le symptôme du travail obscur de gestation ou de deuil [...] : « Je suis en train d'écrire la énième version de mon prochain roman *Le commencement des douleurs*. Je ne sais pas dans l'édifice, ce qui craque, ce qui tient, ce qui part, ce qui reste, ce qui boude, ce qui ment, ce qui trahit... Je voudrais l'édifice. Qu'il gicle dans le ciel, chaque mot étant une pierre, un frontoglyphe, des labyrinthes incessants, voilà ce qu'est la création. Le temps tient aussi du labyrinthe. Comme la vie. Labyrinthes emmêlés, embrouillés [...] » Notons ici la conscience

aiguë de la pluralité qui renvoie à celle des manuscrits, des versions, des brouillons différents. (Martin-Granel, 2003 : 25-26)²⁴.

Le cas de Sony, par son côté « énerguène », peut conduire ainsi à une certaine réserve à l'égard du finalisme toujours susceptible de menacer la critique génétique.

On mesure aussi par là le caractère assez exceptionnel de ce déploiement permanent d'énergie scripturale, et en tous lieux et genres (poésie, théâtre, roman, correspondance, critique, etc.). Tout se passant en effet comme si l'écrivain accordait plus d'importance à l'activité d'écriture qu'à l'œuvre elle-même, achevée, éditée, socialisée. Cette particularité représente sans doute une sorte de cas limite d'intransitivité de l'écriture. Ce côté « énerguène » permet également, parce que « Le temps tient du labyrinthe. Comme la vie », de saisir une autre particularité dans la trajectoire de Sony, dans la mesure où ce dernier semble illustrer un tout autre principe que celui que définissait Pasolini, lorsqu'il opposait le « cinéma » et le « film » :

Le cinéma [...] est en substance un plan-séquence infini, comme l'est précisément la réalité pour nos yeux et pour nos oreilles, pendant tout le temps où nous sommes en mesure de voir et d'entendre. [...] Mais à partir du moment où intervient le montage, c'est-à-dire quand on passe du cinéma au film (qui sont deux choses tout à fait différentes, comme la 'langue' est différente de la 'parole'), le présent se transforme en passé. [...] Mourir est donc absolument nécessaire, *parce que, tant que nous sommes en vie, nous manquons de sens*, et le langage de notre vie (par lequel nous nous exprimons, et auquel nous attachons la plus grande importance) est intraduisible : un chaos de possibilités, une recherche de relations et de significations sans solution de continuité. *La mort accomplit un fulgurant montage de notre vie* : elle en choisit les moments les plus significatifs (qui ne peuvent être modifiés par d'autres moments possibles, antagonistes ou incohérents) et les met bout à bout, faisant de notre présent, infini, instable et incertain, et donc linguistiquement non descriptible, un passé clair, stable, sûr et donc linguistiquement bien descriptible" (Pasolini, 1976 : 91-92).

Ce n'est pas là le moindre des paradoxes de l'œuvre sonienne : elle n'a nullement cherché à éviter le tragique mais n'a pas pour autant fait de la mort l'élément nécessairement constitutif du texte.

²⁴ Dans une note, Martin-Granel donne la référence de cette citation de Sony : « Lettre à un étudiant... », *L'Autre monde*, Revue Noire, 1997, p. 49. *Le premier pas* est le titre d'un roman écrit en 1966 et que Sony avait présenté au Seuil qui le refusa en notant qu'il y avait du « souffle », mais pas assez de « travail ». Le lecteur fut probablement Luc Estang. (Martin-Granel, 2003 : 23-24).

Histoire littéraire et circonstances

Le soleil sans se brûler décrit ainsi un moment de l'histoire littéraire de l'Afrique de l'Ouest et développe une thèse qui tente de montrer, à travers le dialogue entre le narrateur et son ancien professeur, que l'œuvre de Sony aurait été largement surestimée et que, après *La vie et demie*, *L'Etat honteux* et *L'Anté-peuple*, celle-ci semble tourner à vide. On l'a vu, le récit de Théo Ananissoh, que Fabien Mollon considère comme un « anti-hommage à Sony Labou Tansi » (Mollon, 2015), n'est pas dépourvu de contradiction dans la mesure où, d'une part, la thèse ici développée par l'écrivain est sensiblement en retrait par rapport aux ouvrages et articles qu'il a consacrés à Sony Labou Tansi et que, d'autre part, Améla et Théo, même s'ils n'en tirent pas toutes les conséquences, font pourtant état, sous forme de brèves notations, de l'œuvre « invisible » de Sony et de sa formidable énergie scripturaire.

J'ai noté également quelle avait été mon attitude à l'égard de cette œuvre depuis ma découverte de *La vie et demie* en 1979 et souligné en particulier la raison pouvant expliquer que, tout en ayant lu attentivement les romans de Sony ou assisté à des représentations de ses pièces de théâtre, je n'ai consacré à cet écrivain qu'une seule étude : un compte rendu de *L'Anté-peuple*. Tout se passant comme si cette impasse faite sur l'œuvre de Sony Labou Tansi correspondait, chez moi, à une sorte de scepticisme à l'égard d'un écrivain qui me paraissait en « faire trop » ainsi que de la réception dont il était l'objet en raison même de cette thématique et de cette écriture de l'excès et de la transgression. Et, sans aucun doute, je me retrouvais mieux dans des œuvres -fictions ou essais-, comme celles de Mongo Beti, V.Y. Mudimbe, Tchicaya U Tam'Si, Marie Ndiaye, Amadou Hampâté Bâ, Ahmadou Kourouma, Ananda Devi, Achebe, Soyinka, Edouard Maunick, Samy Tchak, Daniel Biyaoula, etc. Œuvres, il n'est pas inutile de le préciser, au demeurant très diverses et sans rapports nécessaires entre elles.

Tant que mon jugement se fondait sur la seule prise en compte de l'œuvre publique, éditée et « autorisée » de Sony, une telle attitude pouvait se justifier. Mais à partir du moment où apparaissait peu à peu, au grand jour, grâce à l'action d'un certain nombre de chercheurs ou d'institutions, comme la Bibliothèque Francophone de Limoges, les nombreux textes inédits de Sony Labou Tansi, témoignage assez exceptionnel d'une intense énergie scripturaire et qu'il était difficile de réduire à la seule logique d'une succession de textes « en vue de mieux », je prenais conscience que l'impasse que j'avais faite pendant longtemps sur l'œuvre de cet écrivain ne pouvait plus guère se justifier. En effet, on avait affaire désormais à un écrivain qui s'avérait être l'auteur de deux œuvres : une œuvre publique, romanesque et théâtrale, et une œuvre privée -poèmes, essais, lettres- longtemps restée à l'état manuscrit ou n'ayant donné lieu qu'à des publications confidentielles ou artisanales.

Sans aucun doute, la lecture du *Soleil sans se brûler*, publiée l'année même du vingtième anniversaire de la mort de Sony Labou Tansi, a contribué à me ramener vers l'œuvre de ce dernier. Mais l'effet produit par le récit de Théo Ananissoh demeure limité ou, plus précisément, paradoxal puisque ce texte, constitué pour l'essentiel par un dialogue entre le narrateur et Améla, porte un jugement plutôt négatif sur l'œuvre de Sony. Pour déclencher en moi le mouvement que je décris, deux autres facteurs ont été encore nécessaires : d'un côté, le contexte des nombreuses manifestations tenues à l'occasion de cet anniversaire et parmi lesquelles je rangerai la pièce de Bernard Magnier, *Sony Congo ou la chouette petite vie bien osée de Sony Labou Tansi*²⁵, représentée au Tarmac en février 2015, et dont le texte s'appuyait largement sur les deux grands versants de l'œuvre de Sony ; de l'autre, une reprise en compte des textes inédits parus aux Editions de la Revue Noire et plusieurs conversations très éclairantes avec Nicolas Martin Granel, rencontré pour la première fois à Brazzaville en 1992, et qui était alors en train de mettre la dernière main à sa monumentale édition des

²⁵ Mise en scène de Hassane Kassi Kouyaté.

Poèmes. Avec lui, je saisisais mieux qu'on ne pouvait réduire Sony Labou Tansi au rôle de « star » ou de caution de la Francophonie instituée, mais qu'il était un véritable penseur, s'adressant au monde, comme l'avait *saisi*, bien des années auparavant et sans doute avant moi, mon appareil photo...

CHAPITRE II

MAÎTRE, DISCIPLE, CAMARADE

Parallèlement à cette réévaluation -en baisse- de l'œuvre de Sony Labou Tansi, *Le soleil sans se brûler* gravite autour d'une structure essentielle qui ne peut manquer de frapper le lecteur : la relation entre maître, disciple et camarade, car la distance initiale entre les deux premiers s'abolit fréquemment pour donner lieu à un nouveau type de relation, plus familier. Ce motif ne renvoie pas seulement au rapport que le narrateur a entretenu et entretient encore sous nos yeux avec son ancien professeur de littérature à l'Université de Lomé : Charles Koffi Améla (p. 14)¹. On le retrouve également dans la forme prise par l'amitié qui se tisse entre Améla et Sony à partir de leur rencontre aux États-Unis en 1980, ainsi que dans le rôle que joue Kourouma pour le narrateur lorsque celui-ci prend conscience des limites de Sony en lisant *Monnè, outrages et défis*.

A cette configuration dont Théo Ananissoh décline, sous des formes diverses, les différents éléments et que l'on peut repérer « objectivement » dans son texte, s'ajoute une autre, qui n'est pas explicite, mais qui n'en est pas moins présente tout au long du *Soleil sans se brûler* : elle renvoie à la formation académique d'Améla et, plus particulièrement, au rôle joué par deux de ses maîtres.

¹ Je reprends pour l'instant le nom que Théo Ananissoh donne à Améla dans son récit et qui, on le sait, n'est pas conforme à la réalité : Améla n'a jamais porté le nom de Charles Koffi.

Le narrateur et son maître

C'est lors de son retour à Lomé, qu'il date de 1995, que le narrateur revoit Améla, son ancien professeur à l'Université. Il le fait d'ailleurs par simple politesse ou convenance et n'éprouve aucun plaisir à l'idée de le rencontrer :

A Lomé, je rendis visite à quelques-uns de ceux qui furent ou semblaient être des opposants politiques. Certains avaient été mes professeurs à l'université. L'un d'eux en particulier. A vrai dire, je n'avais pas envie de le revoir, lui. Mais il apprendrait, pendant ou après mon séjour, que j'étais revenu et en déduirait que moi aussi, je changeais de trottoir. (p. 12).

Curieuse déclaration, à vrai dire puisque le narrateur tient à préciser qu'il ne peut échapper, mal gré qu'il en ait, à l'ascendant du Maître. Et, même s'il ne donne aucune précision particulière sur le personnage d'Améla comme professeur -son style, sa façon de parler, le thème de ses cours, etc.-, on devine qu'il n'a guère compté dans l'itinéraire intellectuel du narrateur. Néanmoins, celui-ci nous apprend que c'est Améla qui l'a encouragé à entreprendre une thèse sur Sony, lors d'une rencontre à Paris au « printemps » de 1989 :

Retrouvant alors, je crois, le sentiment des rapports que nous entretenions au pays -rapports de prof à étudiant-, il m'informa que l'écrivain congolais était venu à Lomé en 1988, qu'il y avait donné deux conférences qui secouèrent la jeunesse. « J'ai pensé alors à toi. Tu aurais aimé ça. » Il me conseilla ensuite de prendre les écrits de Sony comme sujets des recherches qui concluraient mes études. (p. 14).

Ces recherches seront menées en France, dans une autre université, sous la direction d'un autre professeur qu'Améla². Le narrateur laisse d'ailleurs entrevoir une certaine contradiction dans le comportement d'Améla, puisque celui-ci, d'un côté, tient à affirmer, chaque fois qu'il en a l'occasion, que son domaine est constitué avant tout par les lettres classiques -il est « docteur d'Etat de la Sorbonne », « l'homme qui avait étudié le grec et le latin et qui avait été reçu à l'agrégation de lettres classiques en France » (p. 16)- et que, de l'autre, il invite son ancien étudiant à s'orienter vers l'étude d'un écrivain africain.

² Cette thèse sera dirigée par Daniel-Henri Pageaux, à l'Université de Paris III-La Sorbonne Nouvelle. Voir la référence en fin d'ouvrage : *Le roman « nouveau » en Afrique francophone* (Ananissoh, 1996).

Au moment de la parution de son livre, dans plusieurs déclarations, Théo Ananissoh est revenu de façon plus explicite sur cette contradiction, soulignant en particulier le pédantisme et la vanité d'Améla. Ainsi, dans un entretien avec Dominique Ranaivoson qui l'interroge sur le rapport que l'on peut établir entre Charles Koffi Améla et Yao Edo Améla, il souligne : « C'était un vaniteux -c'est comme cela que le décrivent ses collègues que j'ai interrogés à l'université. » (Ranaivoson, 2015 a). Un peu plus loin, le romancier esquisse une sorte d'interprétation socio-historique de son personnage en le situant dans l'histoire du Togo depuis « l'assassinat de son unique président en janvier 1963³ » et estime qu'Améla fait partie de ces

« gens nés dans des cases et qui traînent le complexe de leurs origines sociales, des êtres neufs qui, même très diplômés, n'ont véritablement pas acquis le caractère ni les moyens de faire face à ce qui se présente historiquement à eux. [...] En les décrivant, je mélange toujours la pitié et le mépris. Que fait mon Améla avec son agrégation de lettres classiques et son doctorat d'État de la Sorbonne ? Il va s'agenouiller (au moins dans un premier temps) aux pieds de quelqu'un qui aurait dû littéralement être son domestique. » (Ranaivoson, 2015a).

Ce jugement tend à devenir un peu la vulgate concernant le personnage de Charles Koffi Améla. Ainsi, Fabien Mollon dans un article de *Jeune Afrique* parle d'un « portrait à la fois touchant et accusateur de l'universitaire déchu » (Mollon, 2015). Gangoueus évoque le « professeur de lettres classiques, latiniste impénitent, spécialiste de l'époque romaine » et note que le narrateur, « sans être dans une révérence forcenée, échange avec beaucoup de respect avec cet homme déchu [...], un homme broyé par un système politique impitoyable. » (Gangoueus, 2015). Dans un article paru, comme l'entretien qu'elle avait réalisé, dans *Africultures*, Dominique Ranaivoson tient des propos comparables et voit dans le personnage

³ Sylvanus Olympio (1902-1963). Premier président du Togo, élu le 9 avril 1961, contre le candidat de la France, Nicolas Grunitzky. Assassiné lors d'un coup d'Etat dans la nuit du 13 janvier 1963. Parmi les insurgés, figurait le sergent Eyadema. Les circonstances de la mort de S. Olympio ne sont pas totalement élucidées à ce jour mais on a de fortes raisons de penser aujourd'hui que l'ambassadeur des États Unis et celui de la France l'ont abandonné volontairement aux militaires qui, peu après, vont faire appel à Grunitzky. On était alors en pleine Guerre Froide !

d'Améla, déchu et « ostracisé », le symbole de la « vulnérabilité des intellectuels en Afrique » (Ranaivoson, 2015 b).

Mais cette image en définitive assez floue d'Améla va se modifier progressivement au cours de cette nouvelle et dernière rencontre du narrateur avec son ancien professeur à l'Université. En effet, la relation étudiant/professeur, qui a nécessairement un aspect quelque peu conventionnel, lié à la position sociale de l'un et de l'autre, se transforme sous nos yeux en une relation plus complexe : celle qui se noue entre le maître et le disciple. Cette évolution s'opère à partir du moment où le narrateur est invité à jouer le rôle d'un « assistant », chargé d'aider le maître à réaliser ce projet qui doit permettre à Sony de revenir au Togo pour y passer ses derniers jours. Cette fonction implique une certaine attitude de soumission et on ne se trouve plus dans une véritable situation de dialogue, à la différence de ce qu'on peut observer dans les passages où les deux interlocuteurs traitent de questions littéraires :

Tu m'assommes d'informations inattendues, Améla ! Celle-ci en particulier ne s'ajuste pas du tout à ce que je conçois comme sensé. Mais ne me pose pas encore de questions ! me défend-il sans que j'aie manifesté l'intention de parler. Chaque chose en son temps. Encore une fois, tu as un rôle fort à jouer là-dedans. (p. 49).

De nombreux détails soulignent ce rôle de secrétaire chargé de garder une trace fidèle de la longue entrevue avec Téréme puis de celle, plus brève, avec Mme Cabioche : « Un carnet, répéta-t-il en pointant le doigt sur moi. Un carnet pour prendre des notes. Tu ne négligeras rien. Tu noteras tout. » (p. 50). Au terme de la première, Améla demande au narrateur ce qu'il a pensé du personnage de Téréme (p. 82), conformément à la pratique classique de beaucoup de « patrons » désireux de confronter leur propre impression avec celle de leur secrétaire. On notera l'emploi, à plusieurs reprises, du mot « témoin » ou de termes renvoyant à ce concept : par exemple, p.50, 104, 107.

A ce stade, on pourrait penser que le rôle du narrateur est terminé, or il n'en est rien. En effet, malgré le double échec de la démarche qu'Améla a entreprise auprès de Téréme, puis de Mme Cabioche, les deux personnages continuent de rester ensemble et leur relation va

prendre un nouveau cours, décrit par le romancier dans le dernier chapitre de son récit. (p. 96-116). Celui-ci commence au moment où les deux hommes sortent de l'ambassade de France, où l'entrevue avec Mme Cabioche a été plutôt expéditive et, d'après le contexte, il est à peu près 16 h. Améla qui habite dans le Nord-Ouest de la ville, à l'opposé de Théo, refuse le taxi proposé par celui-ci et décide de rentrer chez lui à pied. Commence alors une longue errance des deux personnages, qui les conduit à effectuer un très grand parcours en forme de demi-cercle, de l'ambassade jusqu'à l'ouest du Boulevard Circulaire et la Lagune. Environ une dizaine de kilomètres, dans la chaleur et le trafic routier : « Marcher jusqu'où ? Combien de temps ? Et moi ? Cela ne m'ennuyait pas de piétiner à ses côtés, même sans échanger de mots. Mais jusqu'où ? » (p. 97).

Errance silencieuse pendant la plus grande partie ou en forme de monologue, car les propos que tient Améla à son compagnon ne sont pas formulés dans la perspective d'un véritable échange. Améla parle de son corps, de sa fatigue, du mauvais état général où il se trouve depuis son emprisonnement. Il se sent comme dévoré de l'intérieur : « Le diabète d'abord. Puis, tous ces derniers temps, une constipation chronique, un malaise là, à l'intérieur. La digestion est devenue une souffrance quotidienne. » (p. 102). Ce mauvais état physique le renvoie à ce qu'aurait pu être un autre destin possible mais qu'il n'a pas connu, à une autre apparence aussi, bien éloignée de celle qui est la sienne aujourd'hui :

Il s'essuie avec un mouchoir qu'il a gardé en main. « Dans le miroir, les dents paraissent déjà branlantes. La dégradation lente. Si j'avais usé ce corps plutôt devant une machine à écrire, à ma table de travail, sur des manuscrits, dans la paix de mon village... » Nous passons le feu rouge du Collège Protestant. Il a continué en son for intérieur, puisqu'il secoue vigoureusement la tête. « Qu'est le sida de Sony ? Et mon diabète ? » Question rhétorique. Je n'ai pas à répondre. Il pointe du doigt une rue perpendiculaire. « Kourouma habite là. » (p. 102).

L'expérience de la maladie et le sentiment de la déchéance physique appellent comme par une sorte de nécessité le souvenir de Sony Labou Tansi qui va être évoqué à la fin du chapitre. Dans ce développement, Améla revient sur le destin littéraire de Sony et il n'est pas loin de

voir en lui « un suicidé de la société », comme le disait Artaud de Van Gogh ou, plus exactement, un « suicidé de la Francophonie » : « Ça lui a fait peur, Sony, dit Améla d'une voix qui accuse le coup de la fatigue. Le monde, l'époque, ça lui a foutu la trouille. J'ai toujours senti cela chez lui, sous les apparences. Sous les mots, les discours, l'agitation verbeuse. » (p. 105-106).

D'où les exorcismes déployés par l'écrivain pour tenter d'échapper à cette peur. Notamment, la pratique souvent compulsive de son écriture littéraire et son intense activité épistolière, qu'il s'agisse de lettres envoyées à des correspondants particuliers ou de lettres ouvertes, dans lesquelles Améla voit tout à la fois des « demandes d'amour » et une lucidité qui le conduit à douter constamment de cet amour que les autres pourraient lui porter : « C'est étrange, c'est une lucidité qui s'effraye d'elle-même. » (p. 106). Mais cet ultime propos que tient ici Améla sur Sony ne vise pas seulement à revenir sur le destin littéraire de ce dernier. Il est aussi l'occasion pour l'ancien professeur de Théo de souligner comment s'est opérée chez lui une certaine identification assez forte avec l'écrivain congolais dont il a envisagé avant de devenir ministre d' « écrire [la] biographie » (p. 106). Ce qui explique qu'Améla se soit plongé un certain temps dans la lecture des lettres de Sony.

Cette longue errance d'Améla et de son ancien étudiant dans les rues de Lomé à la nuit tombante se termine par la mort subite d'Améla qui s'effondre soudain. Le récit qu'en fait le romancier est d'une sobriété saisissante :

J'ai quand même d'abord cru à un trou qui t'avait échappé, malgré tout. Tu n'as pas chuté brusquement ; tu t'es effondré presque comme avec douceur. J'ai fait « hé ! » et me suis penché pour t'aider. Tu n'as pas levé le bras vers moi, comme s'y est attendu mon esprit. J'ai dit ton nom, me suis mis à genoux. Tu es sur le dos, la nuque dans la poussière. Quelqu'un s'est arrêté. « Aidez-moi », m'exclamé-je, saisi de peur. J'y vois mal dans la pénombre. « Améla ! » Tu ne bouges pas. « Aidez-moi ! » J'implore. « Qu'est-ce qu'il a ? – Un taxi ! Vite ! Arrêtez-moi un taxi ! » Je pense à une attaque cardiaque, à ton diabète, à l'épuisement. On se penche sur toi avec moi, perplexe. « Qu'est-ce qu'il a ? – Améla ! Un taxi ! Faites vite ! Un taxi ! » (p. 108).

En choisissant de terminer son récit sur l'évocation de cet épisode qui, comme je l'ai déjà souligné, est fictif puisqu'il anticipe de près de 12 ans la date véritable de la mort d'Améla, Théo Ananissoh peut donner l'impression d'avoir voulu mettre au premier plan le personnage d'Améla, accomplissant ainsi sous nos yeux, en compagnie de Théo, une sorte de chemin de croix ou de périple suicidaire que son corps malade et affaibli ne peut plus effectuer, quelle que soit par ailleurs la force de sa volonté ou de son entêtement à dompter son corps : « Il faut expier. [...] Il faut faire souffrir ce corps. [...] Qu'il assume. » (p. 100). Mais cette fatigue du corps est aussi éprouvée largement par le narrateur, ce qui peut surprendre lorsqu'on songe à la différence d'âge entre les deux hommes. En effet, on ne compte pas les multiples indications que ne cesse de donner Théo sur la difficulté physique et l'inconfort qu'il ressent depuis qu'il a décidé d'accompagner Améla chez lui en cheminant à ses côtés, alors qu'il habite dans un tout autre quartier de la ville : « les trottoirs ou ce qui en tient lieu débordent d'immondices malodorantes » (p. 99) ; chaussures et pantalon couverts de poussière (p. 103) ; « j'ai si mal aux pieds, aux mollets, aux tibias. Tout mon corps est moite de sueur » (p. 105) ; « Je suis plus que fatigué. Si je m'assieds, pas plus qu'en chemin, je ne retrouverai la force de me relever. Je ne pourrai plus livrer un tel effort. Je te quitterai devant chez toi donc. » (p. 107) ; etc.

Ce dernier chapitre illustre ainsi le dernier état auquel parvient la relation entre Améla et son ancien élève. A ce stade, deux faits retiendront plus particulièrement l'attention. Le premier est constitué par l'influence qu'exerce Améla sur Théo et qui apparaît à ce dernier comme une sorte d'attraction qu'il ne réussit pas à s'expliquer et qui fait contraste avec les réserves qu'il formulait au début du roman à l'encontre de son ancien professeur : « Je nous vois marcher côte à côte en silence. Le petit corps d'Améla, et moi qui flotte dans ma chemise. [...] Pourquoi, je reste avec lui, et m'éloigne ainsi du quartier où j'habite ? Je me pose la question sans y répondre. » (p. 98). Le deuxième renvoie à la catégorie littéraire (et

cinématographique) dans laquelle s'inscrit cette longue errance de deux personnages perdus chacun dans un monologue verbal ou intérieur et dont l'aîné est perçu comme un maître par le plus jeune. Catégorie dont l'origine se perd dans la nuit des temps et qui se révèle particulièrement riche de sens dans la mesure où la figuration de cette errance irradie toute une constellation de problématiques ou d'images. Par exemple : enseignement et transmission d'un message ; production d'une pensée et errance ; respectabilité et vêtement ; pensée officielle et pensée marginale, etc. Tout ceci s'inscrivant dans cette longue série de personnages, plus ou moins burlesques, mais qui avaient quelque chose à dire : Diogène le grand Ancêtre, le Socrate d'Alcibiade dans *Le banquet*, Panurge, le *Neveu de Rameau*, le personnage de Charlot, Coluche, Sarzan dans le conte de Birago Diop ou Wangrin tel que le décrit Amadou Hampâté Bâ, dans les derniers chapitres du récit, lorsque le héros est tombé dans la déchéance.

Tous ces personnages -auxquels bien d'autres pourraient être ajoutés- sont constitutifs d'une fable dont la signification paraît s'imposer au cours des âges et dans laquelle Théo entre en quelque sorte spontanément au cours de cette longue errance décrite par le romancier dans son ultime chapitre. En effet, lorsqu'il était étudiant et même au cours des diverses entrevues qu'il eut avec lui, Théo ne pouvait considérer Charles Koffi Améla comme un maître. Celui-ci, professeur d'Université, formé dans le cadre d'une excellence académique européenne, ne pouvait délivrer qu'une parole officielle, convenue, autorisée, instituée. Et, *a fortiori*, lorsqu'il prenait la parole en tant que ministre -éphémère d'ailleurs- du gouvernement togolais. Mais, à partir du moment où Théo se rend compte que cet homme déchu, dans son corps comme dans son statut social, qu'est aujourd'hui Améla, loin de s'abandonner au désespoir ou au silence, réussit pourtant à maintenir sa capacité de penser, en mettant l'accent sur l'interrogation, comme on le voit dans les propos concernant Kourouma ou dans les hypothèses qu'il formule au sujet de la « peur » de Sony, et en faisant preuve d'un courage physique dans une logique

tout à fait stoïcienne, il comprend que l'homme avec lequel il chemine est porteur d'un message qu'il ne doit pas oublier. Et, lorsque nous arrivons au récit de la mort d'Améla, nous comprenons que Théo est passé du statut d'étudiant à celui de témoin désireux de transmettre cette expérience au départ imprévisible.

Améla et Sony : des affinités électives

A travers le dialogue qu'entretiennent Théo et Améla, *Le soleil sans se brûler* développe un discours sur Sony Labou Tansi qui est une réévaluation en baisse de l'œuvre de ce dernier. Cependant, ce discours critique ne peut se réduire, notamment pour Améla, à des considérations relevant de la seule histoire littéraire, car l'ancien professeur, aujourd'hui déchu, a eu l'occasion de rencontrer personnellement Sony aux États-Unis au cours du printemps de 1980 et a par la suite continué d'entretenir des relations avec lui, contribuant, par exemple, à la venue de l'écrivain à Lomé en février 1988 et à l'organisation de la célèbre conférence prononcée au Centre Culturel Français.

Le séjour des deux hommes aux États-Unis a lieu à l'occasion d'une invitation adressée par le gouvernement américain qui souhaitait apporter son appui à deux figures représentatives de l'Afrique de demain, dans le cadre d'un « programme confectionné pour 'Jeunes leaders africains' » (Améla, 2000 b : 21). Au moment où les deux hommes se rencontrent à l'aéroport de New York, accueillis par Dan Witman qui sera leur guide, Sony a déjà une certaine notoriété. Il vient de publier *La vie et demie* en 1979 et il est en train de terminer son deuxième roman, *L'État honteux*. Parallèlement, il a commencé une carrière de dramaturge et une de ses pièces a déjà été publiée en 1979 : *Conscience de tracteur*. A quoi, il convient d'ajouter la nouvelle *Le malentendu*, primée lors du 4^e Concours radiophonique de langue française en 1979 (Sony Labou Tansi, 1979 c) ainsi que plusieurs tapuscrits de textes

dramatiques comme *La bombarde* ou *La coutume d'être fou* (Sony Labou Tansi, 1971 et 1979 d). Notons enfin qu'en 1981, Sony publie deux pièces, *La parenthèse de sang* et *Je soussigné cardiaque* (Sony, 1981) mais une lettre à Françoise Ligier, du 20 septembre 1979 montre que ces deux textes ont déjà été rédigés, probablement en vue de leur présentation au Concours théâtral : « Et puis on me ferait chier pour des photocopies de la *Parenthèse* et du *Cardiaque*. Envoie-m'en ». (Sony Labou Tansi, 2005 : 246).

En revanche, l'activité d'Améla est sensiblement plus modeste. En effet, à cette époque il a à son actif une thèse de 3^e Cycle sur la littérature latine, non publiée, des articles universitaires parus dans diverses revues, un recueil poétique, *Odes lyriques*, parus en 1979 dans une édition ronéotée ainsi que son statut d'enseignant-chercheur à l'Ecole des Lettres de l'Université de Lomé, qui lui vaut déjà une certaine notoriété sur le plan académique. Celle-ci, cependant, ne peut être comparée à celle de Sony, car les deux hommes se trouvent inscrits et travaillent dans des champs d'activité distincts, même s'il leur arrive parfois de se recouper. Grâce à l'appui de la Francophonie institutionnelle et à son insertion au sein de la « phratrie » des écrivains congolais, Sony a acquis une position qui lui confère une certaine indépendance par rapport au pouvoir politique de son propre pays. Il ne pouvait en être de même pour un universitaire comme Améla. Et cela, pour deux raisons, qui exerçaient des effets convergents : d'un côté, la méfiance que développait le pouvoir d'Eyadema à l'égard des intellectuels et qui se traduisait par une volonté de les mettre au pas et souvent de les humilier ; de l'autre, le peu d'intérêt manifesté par la diplomatie française pour le monde de l'université, et notamment dans les formations de lettres et sciences humaines⁴.

On constate ainsi une certaine disparité entre les deux hommes, non seulement sur le plan de leur parcours académique et de la position que chacun d'eux occupe au sein du champ

⁴ Cette réticence s'inscrit dans une tradition de l'administration française, déjà ancienne, consistant à penser que la « littérature » et les « arts » relèvent de la « Culture », mais non l'enseignement, la recherche et les bibliothèques. En outre, on tiendra compte du fait qu'une politique soutenant les lettres et les arts n'est pas considérée, en règle générale, comme une attitude d'« ingérence ».

qui est le leur, mais aussi sur le plan de leurs centres d'intérêt et notamment de leur rapport à l'Afrique. Sony, à cette époque, demeure axé essentiellement sur l'Afrique et des problématiques de littérature africaine, ce qui n'exclut nullement une vision humaniste et un souci du monde, comme en témoignent bien ses lettres à José Pivin et Françoise Ligier écrites à partir de 1973 (Sony Labou Tansi, 2005). Améla, au contraire, s'inscrit dans une perspective plus eurocentrée, fortement marquée par sa formation en lettres classiques et sa lecture de l'œuvre poétique de Senghor.

Néanmoins, en dépit de cette disparité et de quelques tensions lors de leur cohabitation aux États-Unis, un échange véritable devait s'opérer entre les deux hommes. Celui-ci se fondait d'abord sur le sentiment d'appartenir à une nouvelle génération qui pensait n'avoir plus rien à voir avec les aînés qui occupaient la place dans le domaine politique comme dans le domaine littéraire :

Vous êtes nés tous les deux en 1947. Vous avez eu vingt ans dans les années soixante. Ces années d'insouciance, d'euphorie quand on était un jeune Africain capable de s'instruire. Vous étiez *neufs*, Sony, toi, et beaucoup d'autres. Vous ne l'avez pas compris ; vous avez méconnu ou mésestimé tout ! Ce que signifiait, en ce qui te concerne, l'impardonnable assassinat de Sylvanus Olympio par exemple. (Ananissoh, 2015 : 23).

Sentiment que venait renforcer encore l'expérience du voyage sur le continent américain, un espace tout à fait inédit pour deux jeunes gens qui, jusqu'alors, n'avaient d'autres références que l'Afrique et la France. A quoi s'ajoute la conscience d'avoir été l'un et l'autre des *orphelins* : « Nous avons connu tous deux cet esclavage banal et quotidien des enfants orphelins ou abandonnés par leurs parents en Afrique. Cette enfance similaire nous a beaucoup rapprochés. » (Ananissoh, 2015 : 40). C'est tout cela qui est présent dans le fameux « pacte » que tous deux vont nouer à Atlanta et qui donne lieu peu après à cette connivence, évoquée au chapitre précédent, dont témoignent la dédicace de *L'Etat honteux* et celle du poème « Je suis poète » des *Odes lyriques*. Cette sympathie, au sens fort du terme, explique en particulier que, malgré les jugements parfois condescendants portés par Améla sur la

formation académique de Sony, chacun d'eux est demeuré en définitive un point d'ancrage pour l'autre, comme le souligne largement le récit à travers l'épisode -réel- de la célèbre conférence prononcée par Sony à Lomé en 1988 et l'épisode -fictif, mais non dénué de vraisemblance- du voyage qu'Améla cherche à organiser pour que Sony puisse réaliser son souhait de mourir dans un village du Togo.

Mais cet échange ne se réduit pas à ce que j'appelais à l'instant de la sympathie. Il est constitué également par un apport intellectuel et littéraire mutuel. En effet, alors que tout semble séparer au départ les deux hommes, nous constatons, au fur et à mesure qu'ils font connaissance, en particulier à travers de longues conversations, souvent motivées par les lectures que Sony fait à son « cothurne » de passages de *L'Etat honteux* qu'il est alors en train de terminer, une modification notable de leurs points de vue respectifs. Ainsi, Améla insiste à plusieurs reprises sur son ignorance à peu près complète de la littérature africaine et qui s'explique essentiellement par le *cursus* de lettres classiques qu'il a suivi et qui est encore le sien. Mais un changement s'opère lorsque Sony lui offre un exemplaire de *La vie et demie*, « Un ovni, ce roman » :

La langue française que me donnait à lire Sony m'a d'abord déconcerté. Puis ça m'a ébranlé intimement. J'ai passé des jours à méditer sur ma propre orientation intellectuelle et littéraire. Au fil des conférences et des débats auxquels nous participions, je m'apercevais que bien de nos interlocuteurs américains -professeurs ou étudiants- s'intéressaient volontiers à cette évolution littéraire africaine que moi j'ignorais. Jusque-là, j'étais dans Montherlant, dans Péguy, ou, pour ma thèse, dans Salluste, Virgile, Ovide... À Gainesville, en Floride, alors que j'étais assis avec lui face au public, je me souviens que je me suis senti tout d'un coup vieux, déphasé ! Quand même ! Nous avons le même âge. (Ananissoh, 2015 : 40-41).

Cette évolution s'opère en deux étapes. Dans un premier temps, Améla, après avoir découvert qu'il existe une autre littérature que la littérature classique, grecque, romaine et française et que l'on peut écrire autrement qu'on ne le fait dans l'Hexagone, prend conscience en même temps que le monde décrit par Sony dans *La vie et demie* et *L'État honteux* est un monde qui lui est *familier* depuis l'enfance. Par là-même, c'est tout un aspect du pouvoir de la littérature

qui se trouve ici mis en évidence : sa capacité à dépasser les frontières géoculturelles et à provoquer chez les lecteurs des processus de reconnaissance et de réminiscence.

Dans une deuxième phase, Améla se trouve conduit à réfléchir sur le sujet de la thèse de doctorat d'Etat entreprise depuis au moins un an -« j'écrivais alors une thèse d'État sur les poètes romains sous l'Empire » (Ananissoh, 2015)⁵- et qui prolonge sa thèse de 3^e Cycle soutenue à Lyon sous la direction de Michel Rambaud (1921-1985), auteur d'une thèse célèbre, *L'art de la déformation historique dans les « Commentaires » de César* (Rambaud, 1952) et également d'une étude présentée comme thèse complémentaire, *Cicéron et l'histoire romaine* (Rambaud, 1952), deux ouvrages qu'Améla admirait et dont il me parlait souvent. Mais, au contact de Sony, Améla prend conscience, à tort ou à raison d'ailleurs, de ce que peut avoir d'incongru une recherche sur la littérature latine et il se demande s'il est encore possible, dans ces années 1980, de s'écarter à ce point de l'Afrique. L'exemple de Sony, à travers ses livres comme ses propos, ainsi que le nouveau cours que le « pacte » donne à leur relation, va se révéler déterminant puisqu'Améla en vient à réorienter considérablement sa recherche :

Nous nous sommes juré fidélité. En politique et en littérature. Il m'a intégré en quelque sorte dans *L'État honteux*, et moi, j'ai changé le sujet de ma thèse comme il me le conseillait ; j'ai renoncé aux lettres classiques pour les lettres modernes et l'étude du thème africain dans la poésie française du XIX^e siècle. À Atlanta, sa chair est devenue mon aliment absolu, et réciproquement. (Ananissoh, 2015 : 48).

Néanmoins, comme on le constatera, cette réorientation de la recherche d'Améla peut apparaître comme une sorte de négociation avec lui-même comme avec Sony, dans la mesure où le sujet retenu pour la thèse d'État illustre un trajet qui va bien de l'Europe vers l'Afrique, mais une Afrique telle que l'avaient vue un certain nombre d'écrivains français du XIX^e : Hugo, Nerval, Baudelaire et Rimbaud. Négociation également avec le pouvoir, dans la mesure où la lecture de *La vie et demie* et de *L'État honteux* fait apparaître une similitude avec la

⁵ Ce propos prêté à Améla par le romancier ne correspond pas au sujet traité dans les documents inédits mis à ma disposition par Didier Améla, puisqu'il s'agit de « L'aspiration au pouvoir de Cicéron ».

violence et les appétits qui ont caractérisé la période de l'histoire romaine qu'étudie Améla, comme il le note dans son récit, *Sony Labou Tansi, L'Amérique et moi* :

Quand nous nous sommes rencontrés, j'enseignais les Lettres françaises et classiques à l'université de Lomé tout en travaillant à un doctorat d'Etat sur le pouvoir militaire à Rome sous la République : comparaison entre le dictateur et l'homme de guerre, César et le projet démocratique de l'homme de loi, Cicéron ; une sorte de projection sur l'avenir de la situation politique dans mon pays quinze ans plus tard. Sur les conseils de Sony, j'abandonnerai cette thèse trop éloignée dans le temps et particulièrement dangereuse pour ma vie, si on s'avisait de l'actualiser. J'ai donc viré vers les Lettres modernes où je consacrerai désormais mes recherches à la thématique africaine dans la poésie française du XIXe. (Sony Labou Tansi, 2000 : 23)⁶.

En cette affaire, Sony Labou Tansi a joué, indéniablement, à l'égard d'Améla le rôle d'un maître. Mais cette influence ne s'est pas exercée dans un seul sens, car Sony n'a pas été insensible, loin de là, à l'exemple que pouvait représenter pour lui un universitaire africain passionné par l'étude de la littérature latine dans le contexte des guerres civiles et des premiers siècles de l'Empire. Au contact d'Améla, Sony s'est trouvé conforté dans sa conception littéraire, centrée, non sur la description des mœurs de la société dans laquelle il vivait, mais bien plutôt sur un pouvoir sans limites, abandonné aux appétits du ventre et du sexe. Une telle conception n'était pas très éloignée de bien des pages des *Douze Césars* de Suétone et des *Annales* et *Histoires* de Tacite :

« Il est très en demande d'affection, reprend Améla. Il me priait sans cesse de relire ses écrits, et de lui dire ce que j'en pensais avec franchise. Il m'informe qu'au Congo, il a fait de même avec des amis écrivains de là. Je travaillais donc alors à ma thèse d'État sur l'époque romaine. *La vie et demie* et ce que Sony était en train d'écrire me renvoyaient à mon sujet de thèse. C'est son écriture qui m'a déconcerté, pas ce dont il ne cesse de traiter, c'est-à-dire l'enivrant pouvoir absolu et son absurdité foncière. Cette coïncidence m'a fasciné. Sans avoir lu les grands Latins, il rédigeait (Améla agite les mains ce que je peux traduire comme suit : Du calme ! Toutes proportions bien gardées) d'une certaine façon ses annales de l'Afrique contemporaine. C'est étrange. Ce qu'il me faisait lire était à la fois réaliste et onirique. [...] Mon premier réflexe a été de le 'briefier' sur cette époque latine à laquelle il renvoyait sans le savoir. Après coup, je m'aperçois que je lui ai infligé de véritables cours sur l'histoire romaine. J'adore cette histoire, vois-tu. J'aime beaucoup les siècles qui précèdent et suivent immédiatement l'avènement de l'Empire. Période faste où naît la grande

⁶ A noter que, dans ce passage, comme dans tous ceux où Améla évoque son itinéraire de recherche, Théo Ananissouh suit de très près le récit que fait Améla de ses entretiens avec Sony aux États-Unis dans *Sony Labou Tansi, L'Amérique et moi* (Améla, 2000 : 23).

littérature latine avec les Lucrèce, Cicéron, Salluste, les protégés de Mécène (le grand cocu !) comme Virgile ou Horace. Se sont écloses alors des beautés inouïes dans un contexte sanglant qui doit sembler familier à tout Africain actuel. Je lui fais donc, à Sony, de longs discours sur tout ça. Il m'écoutait avec un intérêt sincère et un sourire permanent. Sans vanité, je n'ai pas été surpris qu'une de ses pièces par la suite -des pièces très médiocres, c'est vrai, parce que produites à la chaîne- reprenne l'épisode de l'assassinat de Jules César. Je lui ai fait cadeau d'un Suétone en anglais, je me souviens, à Austin, au Texas. Octave, en devenant Auguste et en créant l'Empire a été soucieux de distinguer sa figure de toutes celles qui l'on précédée. Dans *L'État honteux*, quelle est l'obsession, le leitmotiv de Martillimi Lopez ? 'Je ne suis pas...' Il répète sans cesse qu'il n'est pas celui-ci ou celui-là de ses prédécesseurs. » (Ananissoh, 2015 : 42-43).

Ce passage méritait d'être cité longuement en raison du mouvement qui l'anime du début à la fin, car il fait apparaître dans toute leur intensité, non seulement la complexité de la relation qui devait se nouer entre Améla et Sony et où l'humeur avait toute sa place, mais aussi l'apport que chacun des deux put apporter à l'autre sur le plan intellectuel et littéraire. On sera sensible par ailleurs à la façon dont Théo Ananissoh, qui probablement n'avait pas eu l'occasion de lire tout ce qu'Améla avait écrit dans le domaine des études latines -sa thèse de 3^e Cycle consacrée aux « fondements politiques et moraux du césarisme » et sa thèse d'État sur « l'aspiration au pouvoir de Cicéron » qu'il devait abandonner pour son étude sur l'Afrique dans la poésie française du XIX^e mais dont il avait écrit près de 250 pages- se fonde sur une intuition qui se révèle très efficace, en conférant notamment à ces propos attribués à Améla un double effet de vérité et de pathétique.

Deux figures tutélaires absentes

La relation entre le narrateur et son ancien professeur et celle qui s'établit entre Améla et Sony à partir de leur rencontre aux États Unis en 1980 constituent deux modalités qui apparaissent explicitement dans *Le soleil sans se brûler* et qui, par ailleurs, sont largement homologues. Mais, parallèlement à ces figures *visibles*, autant que ce terme puisse avoir de sens dans une fiction ou un récit littéraire, il en existe encore deux autres qui ne sont pas

présentes ou représentées en tant que telles mais qui, placées en quelque sorte en surplomb, n'en exercent pas moins une forte prégnance sur Améla et, par contrecoup, sur le narrateur.

La première de ces figures est celle de Michel Rambaud dont la présence se manifeste dans les nombreux propos d'Améla concernant l'histoire et la littérature du monde romain entre le premier siècle av. J.C. et la fin du II^e siècle. Comme je l'ai déjà rappelé, Améla avait soutenu en 1973, devant l'Université de Lyon II, une thèse de 3^e Cycle préparée sous la direction de Michel Rambaud et qui avait pour titre *César : Recherches sur les fondements politiques et moraux du césarisme*⁷. Michel Rambaud (1921-1985) enseignait depuis le début des années 1950 les lettres latines à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Lyon et il était l'auteur d'une thèse célèbre sur *L'art de la déformation historique dans les Commentaires de César*, soutenue et publiée en 1952⁸. Sa thèse complémentaire portait sur *Cicéron et l'histoire romaine*.

Après son 3^e Cycle, Améla envisagea de continuer dans le domaine des études latine et déposa, toujours auprès de Michel Rambaud, un sujet de thèse d'État qui avait comme intitulé : *L'aspiration au pouvoir de Cicéron*. Les fragments rédigés que Didier Améla a eu également l'amabilité de mettre à ma disposition et qui se présentent sous la forme de deux volumes que je décris dans la bibliographie à la fin de l'ouvrage sont importants, aussi bien sur le plan quantitatif (environ 250 p.) que sur le plan du soin apporté à l'expression. Ils montrent à l'évidence que ce projet était déjà bien avancé lorsque je fis la connaissance d'Améla à mon arrivée à Lomé en novembre 1976.

Mais cela ne nous renseigne ni sur la date à laquelle ces fragments ont été rédigés (dans les deux ou trois années qui suivirent la soutenance de la thèse de 3^e Cycle en 1973,

⁷ Voir, dans la bibliographie, les deux exemplaires que j'ai pu consulter grâce à l'obligeance de Didier Améla qui m'a permis d'y accéder.

⁸ En règle générale, les candidats au Doctorat d'État, en Lettres et Sciences Humaines, soutenaient leur deux thèses (thèse principale et thèse complémentaire) sur des exemplaires déjà édités, d'où la coïncidence entre la date de soutenance et la date de la première édition.

voire avant pour certaines pages ?) ni sur le moment où Améla prit la décision d'abandonner l'Antiquité latine pour se tourner vers la poésie française du XIXe siècle. Dans son récit relatant son séjour aux États-Unis au printemps 1980, Améla déclare que c'est sous l'influence de Sony qu'il aurait effectué ce changement d'orientation et nous avons vu que, sur ce plan, dans *Le soleil sans se brûler*, le narrateur reprend de très près cette déclaration et attribue à Sony un rôle essentiel. Ce problème de date n'est pas tout à fait indifférent dans la mesure où il renvoie à ce que furent les préoccupations intellectuelles d'Améla après sa thèse de 3^e Cycle. En faisant de Sony Labou Tansi celui qui l'a convaincu d'abandonner les études latines, avec cette thèse « trop éloignée dans le temps et dangereuse pour ma vie, si on s'avisait de l'actualiser », et en situant ce moment seulement en 1980 lors de leur séjour américain, Améla développe une vérité qui est de l'ordre de la logique d'un récit : deux personnages se rencontrent et l'un d'eux contribue à modifier le point de vue de l'autre.

L'occasion était belle pour Améla, retraçant en 1999 cet épisode, de voir les choses sous cet angle et, d'ailleurs, Théo Ananissoh, tout en suivant de très près *Sony Labou Tansi, l'Amérique et moi*, ne peut s'empêcher de faire dire à son narrateur : « -Belle histoire, commenté-je, comme il n'ajoute plus rien. A ma surprise, cela provoque un franc rire chez lui. 'Dans laquelle tu vas entrer !' » (Ananissoh, 2015 : 48). Mais ce type de vérité qui a du sens dans un récit ne correspond que très imparfaitement à la personnalité intellectuelle d'Améla telle que je la découvris dès nos premières rencontres à la fin de 1976. Certes, il me parlait beaucoup de cette période des guerres et des débuts de l'Empire qui le passionnait et il trouvait en moi un interlocuteur attentif car j'avais moi-même suivi un *cursus* de Lettres classiques à la Faculté des Lettres de Grenoble, de 1958 à 1965 et j'en avais été durablement marqué. Je me souviens également de ses propos sur la rhétorique, domaine qui m'intéressait

alors beaucoup⁹, et sur ce qu'il me disait des conceptions de Cicéron dans ses deux grands traités, *Brutus* et *Orator*.

Améla évoquait fréquemment la figure de Michel Rambaud pour lequel il avait une grande admiration et je me souviens que cette question de « l'art de la déformation historique » dans les *Commentaires* de César demeurait à ses yeux d'une grande actualité car elle était au cœur du discours par lequel tout conquérant cherche à justifier le bien-fondé de son entreprise. Les travaux de Rambaud apportaient ainsi un éclairage précieux sur deux phénomènes, au demeurant souvent liés, et qui se situaient dans un autre contexte et une autre époque : d'un côté, la construction du discours colonial¹⁰ ; de l'autre, les formes du pouvoir dans l'Afrique indépendante -songeons au rôle de l'armée utilisée comme garde prétorienne- et les idéologies forgées par ceux qui le détenaient. Mais cette connaissance du monde romain ne signifiait pas pour autant qu'Améla continuait à travailler à sa thèse d'État dans ce domaine. Il s'agissait plutôt d'un moment de sa formation, essentiel certes, auquel il se référait volontiers, notamment quand il avait l'occasion d'en parler et de réfléchir sur ce que la connaissance de l'Antiquité pouvait apporter à la compréhension du monde d'aujourd'hui.

L'étude de cette période de l'histoire fut au fond pour lui une propédeutique, comme elle le fut d'ailleurs pour moi. Mais, au moment où je le rencontrai, Améla était déjà entré dans un autre champ de préoccupations, comme le montrent ses enseignements à Lomé et ses publications universitaires. On le constatera, par exemple, dans son article de 1976 sur la « rêverie héroïque » chez Claudel et Senghor, qui est déjà l'aboutissement d'un cheminement ancien et n'a rien d'une brusque conversion à une nouvelle discipline, telle qu'en opèrent

⁹ Comme exemple de cet intérêt, je citerai mon étude sur les titres des romans africains, présentée lors d'un colloque organisé à Lomé par l'Université du Bénin et l'Université de Cape Coast (Ghana), en mai 1979, reprise dans *Présence Africaine*, puis *L'illusion de l'altérité*.

¹⁰ Professeur de lettres classiques au lycée El Hadj Malick Sy de Thiès, j'ai fait étudier en classe de 4^e les *Commentaires* de César dans la célèbre édition Hachette cartonnée, remise aux élèves en début d'année, et je me souviens de la jubilation de ceux-ci trouvant que, décidément, César en faisait un peu trop dans son souci de taxinomie des peuples de la Gaule et dans son insistance à souligner leurs divisions et luttes intestines.

parfois les universitaires désireux d'apparaître, aux yeux de leurs collègues et de leurs étudiants, sous un jour plus « moderne ». En outre, ce travail manifeste de façon évidente l'intérêt pour cette approche comparatiste des textes et des problématiques qui devait marquer si profondément son étude sur le « mythe de l'Afrique » dans la poésie française du XIXe siècle.

En réalité, et contrairement à ce qu'il relate dans son récit *Sony Labou Tansi, l'Amérique et moi*, Améla fut très tôt un bon connaisseur des auteurs africains, qui constituaient un autre thème fréquent de nos conversations. Cependant, dès le début, je me rendis compte que son approche visait moins l'étude de la littérature africaine en tant que telle que la recherche de la place et de la fonction de cette production particulière dans une théorie générale de la littérature. Cette façon de voir caractérisait aussi ma propre démarche : ainsi, après avoir étudié un domaine et un genre particuliers -le roman- dans *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française* (Mouralis, 1969), je m'étais tourné vers ma propre culture, avec *Les contre-littératures* (Mouralis, 1975), dont l'objet était d'examiner les différentes modalités sous lesquelles celle-ci peut être subvertie et, lors de mon arrivée à Lomé je travaillais à ma thèse d'État, *Littérature et développement*, que je devais soutenir à l'Université de Lille III en juin 1978 (Mouralis, 1984) et qui était, pour moi, un retour vers le monde littéraire africain.

Cette démarche, dans laquelle le domaine africain et le domaine européen s'éclairaient mutuellement était aussi, à bien de égards, celle d'Améla. Celui-ci, en particulier, pensait fortement qu'il existait une continuité ou, si l'on préfère, des *relations* entre les écrivains africains et certains écrivains français du XIXe siècle (Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont) et que cette continuité était *réversible*. La problématique de sa thèse d'État et le *corpus* sur laquelle celle-ci allait reposer étaient déjà bien précisées. Une telle orientation entrait en résonnance avec mes propres préoccupations, et cela, pour deux raisons. Pour faire

taire le CNU qui me reprochait de n'avoir rien « publié sur la littérature française », j'avais écrit sur les conseils de Roger Mercier, professeur à Lille III et mon directeur de thèse d'État, un long article, « Histoire et culture dans *Bug Jargal* » paru en 1973 dans la *Revue des Sciences Humaines*, dont je devais peu après reprendre quelques motifs dans *Les contre-littératures* (1975). Cet article me concilia le CNU et me valut même de figurer dans diverses bibliographies dressées par des spécialistes de Hugo. Mais, plus important à mes yeux, en traitant ainsi de Hugo, je montrais toute la fragilité des frontières existant entre littérature française et littérature africaine et cette démarche *continuiste* retint l'attention d'Améla et de quelques autres collègues et on peut dire qu'elle fut à l'origine de ce que j'appellerais volontiers « le cercle des hugoliens d'Afrique », parmi lesquels on relèvera, outre Améla, des chercheurs comme Albert Azeyeh, Nicolas Martin-Granel, André Ntsobé, etc.

Par ailleurs, en envisageant d'élargir sa recherche au cas de Hugo, Nerval, Baudelaire et Rimbaud, Améla entra dans un domaine qui me passionnait depuis bien longtemps et que j'avais étudié à travers la vision si originale de Léon Cellier (1911-1976) dont je suivis les enseignements à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Grenoble pendant les années 1960-1965 et avec qui je préparai mon mémoire de maîtrise sur Julien Green. Il était alors impossible, et je demeure persuadé que c'est encore le cas aujourd'hui, d'aborder les écrivains retenus par Améla sans passer par la vision grandiose que Cellier avait du romantisme depuis sa thèse sur Fabre d'Olivet jusqu'à ses ouvrages : *Gérard de Nerval, Hugo et Baudelaire, Mallarmé et la morte qui parle, L'épopée romantique* ou ses préfaces magnifiques aux *Filles du feu*, à *Consuelo*, aux *Contemplations*. Améla le savait : la bibliographie et l'index de sa thèse le montrent suffisamment. Relisant il y a peu la thèse d'Améla, j'ai pu constater à quel point il était hanté par la pensée de Léon Cellier, en particulier dans le chapitre consacré à Nerval.

Mon rôle fut donc de le confirmer dans le bien-fondé de sa démarche en me référant si souvent dans nos conversations aux propos et aux écrits de cet homme qui se voulait le « myste¹¹ » d'une religion sans transcendance et dont le rituel fondé sur la lecture des œuvres littéraires n'avait d'autre fin que de créer entre les hommes de nouvelles solidarités¹². Mais cette religion n'avait rien qui pût rebuter les profanes car Léon Cellier se faisait une très haute idée de son rôle d'enseignant et tous ceux qui ont eu la chance de le rencontrer et de travailler avec lui ont pu mesurer à quel point il aimait transmettre et partager le fruit de ses recherches, au point même de les négliger, comme le rappelle Ross Chambers dans l'introduction de *Parcours initiatiques* :

Qu'il s'agisse de s'initier au mystère poétique ou de s'initier tout court, l'enjeu est le même : triomphe sur la mort, chaos vaincu. Léon Cellier, aux yeux de ses collègues, de ses disciples, de ses amis, de tous ceux qui déplorent aujourd'hui sa disparition prématurée, fut un authentique Maître ; mais la preuve la plus décisive qu'on puisse donner de sa maîtrise, c'est justement que le grand disparu se tenait lui-même avec sa modestie personnelle, mais aussi avec l'humilité qu'*impose* le sacré à ceux qui en ont véritablement le sentiment, pour un Myste. (Cellier, 1977 : 19-20).

Cet intérêt cardinal pour la catégorie de l'initiation dans l'étude des œuvres littéraires comme des œuvres cinématographiques s'accompagnait d'une extrême minutie dans l'analyse de celles-ci, notamment en en faisant apparaître et leur histoire¹³ et leur structure, leur « architecture secrète », pour reprendre le terme qu'il empruntait volontiers à Baudelaire. Et, à cet égard, on pourrait lui appliquer la formule que Philippe Lançon applique à Roland Barthes

¹¹ L. Cellier aimait ce terme qui définissait à ses yeux sa propre mission. Voir les considérations qu'il fait sur la structure des *Contemplations* : « Le myste passe par une série d'épreuves, et si, pour un romantique, toute expérience est religieuse, Hugo n'en saisit pas moins en toute lucidité la valeur spirituelle plus ou moins grande de chaque expérience. » (Hugo, 1969 : XVI-XVII).

¹² Cette conception religieuse du romantisme a été particulièrement mise en lumière par Béatrice Didier lors de la parution des mélanges publiés en l'honneur de Cellier, *Parcours initiatiques* (*Le Monde*, 26 mai 1978). Voir également ce qu'écrivait Jean Gaulmier dans *Romantisme* lors de la réédition de la préface que Léon Cellier avait donnée au roman de George Sand, *Consuelo* : « De tous [ses] travaux, comme de ses nombreux articles [...], ressort une réhabilitation du Romantisme, considéré non sous ses aspects convenus de bariolage pittoresque, mais comme un immense champ magnétique, parcouru d'intenses forces obscures, d'analogies, d'harmonies, de grands mythes humanitaires et généreux. » (Gaulmier, 1977 : 4).

¹³ A titre d'exemple de cette science philologique qu'il déployait pour retracer l'histoire d'un texte, je citerai son étude sur les différentes éditions de la nouvelle de Gérard de Nerval, *Pandora*. (Cellier, 1976 : 85-93).

qui chercha à « vivre les noces de la structure et du romantisme » (Lançon, 2015). Avec quand même une réserve dans la mesure où le romantisme de Léon Cellier était déjà une structure, voire *la* structure.

Léon Cellier ne pouvait donc être que le « directeur naturel » de thèse d'Améla. Aujourd'hui encore, je ne sais quand précisément Améla avait rencontré L. Cellier mais ce ne peut être au plus tard qu'au tout début de l'année 1976. En tout cas, j'ai plutôt le souvenir qu'Améla, lorsque je fis sa connaissance, me parlait de Cellier comme de quelqu'un qu'il avait rencontré, avec qui il avait été en correspondance, et qui s'était montré intéressé par son projet de recherche. Ce que confirme d'ailleurs tout le début des « Remerciements et dédicace », en tête de la thèse d'État :

Il m'a fallu treize années de dur labeur pour réaliser ce travail. Nombreux sont les amis qui, à titre gracieux, m'ont prêté leur concours. Je voudrais, en premier lieu, rendre hommage à nos morts, selon la coutume. A mon maître Léon Cellier, Professeur en Sorbonne, sous la direction de qui cette recherche avait été initiée, trop tôt arraché à notre vénération. A Claude Abastado, dont l'esprit perspicace a souvent été pour nous un recours. A Michel Rambaud, professeur de Latin, notre directeur de thèse de 3^e [sic] Cycle. (Améla, 1987 : n. p.).

La mort de Léon Cellier conduisit Améla à chercher un autre directeur et il se tourna vers Claude Abastado, professeur à Paris X, avec qui il sympathisa mais que la mort devait aussi emporter rapidement. Tout ceci explique l'inscription à Paris XII et la direction assurée dès lors par R. Jouanny, professeur à Paris XII Val de Marne et directeur du CERCLEF (Centre d'Études et de Recherche sur les Civilisations et les Littératures d'Expression française). On comprendra par là ce qu'a eu de singulier la relation que j'ai entretenue avec Améla, pendant mes années passées à Lomé, et après, car nous continuâmes à nous voir, notamment lors des colloques ou rencontres organisées par Claude Abastado ou d'autres collègues. J'étais l'aîné d'Améla, par l'âge et par mon *cursus* doctoral. Et, en même temps, nous étions restés l'un et l'autre les étudiants ou, si l'on préfère, les disciples d'un même Maître : Léon Cellier.

« L'Obscurité »

Au début du chapitre premier de *Le soleil sans se brûler*, le narrateur précise les raisons qui l'ont conduit à revenir au Togo au cours de l'été 1995 et note les impressions qui sont alors les siennes au moment où il s'apprête à revoir Améla, son ancien professeur à l'Université de Lomé : « Depuis 1989¹⁴, six années s'étaient écoulées. Des années serrées, obscures, éprouvantes. Primitives. » *Obscures* : ce terme me paraît particulièrement intéressant par les multiples résonnances dont il est chargé. En effet, il renvoie d'abord aussi bien à la vie menée par le narrateur tout au long de la période considérée qu'à l'existence d'Améla après sa disgrâce et son emprisonnement, dans le « chaos des années quatre-vingt » (Ananissoh, 2015 : 15). Mais ne renvoie-t-il pas également à la relation ambivalente entre le maître et son ancien disciple, et au souvenir brouillé et confus que ce dernier en a conservé ? Envisagé sous cet angle, le terme laisse émerger un processus d'intertextualité qui peut rappeler au lecteur le titre et le motif du récit de Philippe Jaccottet, *L'obscurité*, paru en 1961.

L'obscurité est un récit à la première personne, organisé en deux parties de longueur à peu près égale (p. 7-84 et 85-171) et dans chacune desquelles la progression de la narration et les articulations sont soulignées nettement par les blancs de la typographie. La première partie retrace le retour du narrateur dans son pays après un séjour de trois ans sur un autre continent -quelques éléments à la fin du récit donnent à penser qu'il s'agit des États-Unis. Dès son arrivée, le voyageur cherche à reprendre contact avec celui qui fut autrefois pendant plusieurs années son maître. Il apprend que celui-ci, renonçant à son rôle d'intellectuel prestigieux, s'est réfugié dans la solitude la plus profonde après avoir « abandonné sa femme et son enfant ». (Jaccottet, 1961 : 11). Contre toute attente, le maître accepte de revoir son ancien disciple. C'est à cette ultime entrevue, par une longue nuit d'hiver, avec un homme vieilli, qu'est consacrée toute cette première partie, à l'exception d'un retour en arrière relatant les

¹⁴ Je rappelle la chronologie : 1987, départ du narrateur pour la France et préparation de la thèse de doctorat ; 1989 : revoit Améla à Paris.

circonstances de leur rencontre autrefois. Nous assistons ainsi à un dialogue ou plutôt un monologue :

Je sentais bien que je ne pouvais pas partir, que cette nuit-là c'était impossible, qu'il comptait sur moi et que j'étais aussi prisonnier que s'il eût tourné la clef dans la serrure. Cet homme m'avait donné toutes mes raisons de vivre, m'avait accueilli des mois chez lui ; le moins que je pouvais faire, si pénible que ce dût être, était de l'écouter s'effondrer, et me proposer toutes les raisons de mourir. (Jaccottet, 1961 : 45-46).

Il y a évidemment dans cette évocation des « dernières paroles » du maître une posture qui rappelle, parmi bien d'autres exemples que l'on pourrait citer, celle de Socrate dans *Phédon*. Mais, à la différence du discours d'espoir tenu par celui-ci, les paroles du maître expriment un nihilisme irrémédiable. Ce qui ne veut pas dire qu'elles n'aient pas leur cohérence propre dont le narrateur souligne d'ailleurs les étapes et les articulations dans les remarques silencieuses qu'il formule pour lui-même :

Je sentis à ce moment-là mon attention s'aiguiser, pressentant qu'il allait s'employer à détruire ce qui constituait l'essentiel de mes rapports avec lui, et de la leçon que j'en avais cru pouvoir tirer : son ancien équilibre et, précisément, l'espèce de réponse que sa vie avait alors donnée au malheur. (Jaccottet, 1961 : 47).

Au terme de cette interminable nuit, épuisé, le narrateur quitte la maison du maître dont les ultimes paroles semblent bien être les paroles de l'agonie¹⁵. Rendu à lui-même, le narrateur prend conscience qu'il lui faut désormais échapper à celui qui exerça une si grande influence sur sa vie. Mais il sait que la recherche de l'oubli porte dans son volontarisme même tous les dangers du refoulement, toujours susceptible de (re)surgir : « Mon maître... J'eusse aimé garder sa mémoire nette de toute atteinte, mais pas au prix de mon avenir. » (Jaccottet, 1961 : 161). Il lui faut donc envisager une autre procédure et c'est ce travail qui va constituer l'objet de la deuxième partie de *L'obscurité*. La narration continue, mais dans une perspective tout à fait différente. Dans la première partie, la parole du maître occupait la quasi-totalité du

¹⁵ Mais il faut attendre la dernière phrase de *L'obscurité* pour que la mort du maître soit indiquée explicitement : « De mon maître, j'ai su que les cendres avaient été dispersées dans une forêt. » (Jaccottet, 1961 : 171).

texte, sous la forme d'un monologue nihiliste et le rôle du narrateur se limitait à recueillir cette parole et à faire, çà et là, quelques brefs commentaires personnels.

La deuxième partie revient directement vers le maître, mais, au lieu de continuer à se placer dans une position de subordination par rapport à celui-ci, le narrateur propose au fond ce que j'appellerai une *histoire* de la vie et plus encore de la pensée du maître. Le travail historique fonctionne ainsi comme un exorcisme, puisqu'il replace dans une perspective rationnelle l'expérience vécue par le narrateur. De la sorte, on distingue nettement un certain nombre d'aspects que j'évoquerai très rapidement, car mon propos, je le rappelle, n'est pas une étude de ce beau récit de Jaccottet, pour lui-même, et qu'en toute rigueur il faudrait mettre en perspective avec un autre texte en prose écrit au même moment, *Éléments d'un songe* (Jaccottet, 2014 : 257-332). Parmi ceux-ci, je retiendrai : a) la question de la religion et de l'illusion dans la production d'une philosophie (p. 89-94) ; b) la réflexion sur ce que peut être un récit historique (p. 99-104) ; c) l'enfance du maître (p. 105-111) ; d) la vie sentimentale du maître (p. 112-132) ; e) qu'est-ce qu'une biographie ? (p. 133-153) ; f) la question de la fin d'un récit (p. 158-164) ; g) comment se libérer et dernière interprétation de l'effondrement du maître (p. 165-169). Cette vision historique, qui mêle présentation des faits, par exemple le séjour du narrateur au sein de la famille du maître dans ce petit bourg où l'on peut reconnaître Grignan, et réflexions de type épistémologique concernant le récit, culmine dans les dernières pages :

Maintenant, j'ai changé. Que quelque chose dans le monde, dans tout ce que je vois, fais ou subis en n'obéissant plus qu'aux règles et aux circonstances communes, se dérobe à ma prise, que Dieu se taise, comme on dit, ou soit mort, ou définitivement étranger, loin de priver le monde de son feu, me semble plutôt le lui rendre : une espèce de promesse qui ne promettrait rien, de lampe qu'il serait vain de vouloir tenir dans sa main, d'appel auquel on ne peut pas répondre, du moins pas directement. Ce sont peut-être les légers, les téméraires qui ont raison [...] Ceux qui acceptent et courent le risque de se perdre sans espoir de compensation. (Jaccottet, 1961 : 170).

En d'autres termes : la lumière est dans le questionnement que l'homme adresse au monde et aux êtres.

Examinons maintenant en quoi *Le soleil sans se brûler* est proche de *L'obscurité* et en quoi il s'en écarte. Je préciserai tout d'abord qu'il me paraît vain de chercher à savoir si Théo Ananissoh a lu Philippe Jaccottet (ou *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke dont l'œuvre est une référence importante pour ce dernier) ou pas. Car, ce qui me paraît intéressant, ce n'est pas de mettre en lumière les « sources » d'un texte, mais bien plutôt d'examiner comment et selon quelles modalités deux écrivains ont conçu, chacun à sa façon, cette relation maître/disciple.

La lecture des deux textes révèle des convergences évidentes. Parmi celles-ci, on notera, dès les premières pages, l'évocation par le narrateur de son retour et de sa rencontre avec son ancien maître. De plus, comme, dans le récit de Jaccottet, la différence d'âge entre les deux protagonistes est à peu du même ordre : 28 et 50 ans. Parallèlement, on constate que, dans les deux œuvres, le récit est structuré par les différents moments de cette rencontre et les propos tenus par le maître. D'autre part, la solitude dans laquelle est aujourd'hui réduit Améla et la dégradation physique que la captivité a accentuée et qui est soulignée à plusieurs reprises (Ananissoh, 2015 : 102, 105) fait de lui un homme « effondré », dont l'état est comparable, mais pour d'autres raisons, à celui du maître que retrouve le narrateur de Jaccottet. Comme dans *L'obscurité*, mais beaucoup moins souvent, *Le soleil sans se brûler* fait état également de ce qu'était le maître au temps de sa splendeur et des facilités que lui offrait son statut de personnage officiel. (Ananissoh, 2015 : 59). Un dernier rapprochement entre les deux œuvres apparaît dans le discours nihiliste et doloriste auquel s'abandonne parfois Améla : « Il faut expier. [...] Faire souffrir ce corps. » (Ananissoh, 2015 : 100).

Mais les différences entre les deux œuvres sont multiples et portent sur des points essentiels. Le premier concerne la question du savoir que le maître a transmis à son disciple. Dans *Le Soleil sans se brûler*, Améla n'a laissé aucun souvenir positif dans la pensée du narrateur et celui-ci ne le considère pas véritablement comme un maître à qui il devrait sa

formation. Bien au contraire : il souligne à plusieurs reprises la prétention de son ancien professeur et son attachement désuet aux lettres classiques et nous avons vu d'ailleurs que l'écrivain revenait sur ces aspects dans plusieurs de ses déclarations faites au moment de la sortie du roman. Or, contre toute attente, ce qui aurait dû n'être qu'une visite rapide, de simple convenance, à l'ancien professeur, se prolonge et prend la forme d'un compagnonnage entre les deux hommes qui, en définitive, ne vont plus se quitter. C'est à ce moment-là, et jusqu'à sa mort dont Théo sera le témoin, qu'Améla joue pleinement le rôle d'un maître. On voit donc déjà une première différence par rapport au récit de Jaccottet : *L'obscurité* décrit l'effort accompli par un disciple pour se déprendre de l'influence de son ancien maître ; *Le soleil sans se brûler* retrace un mouvement tout à fait inverse, en montrant comment celui dont l'étudiant pensait depuis toujours qu'il n'avait rien à lui apprendre devient un maître.

Le deuxième aspect que je prendrai en compte renvoie au contenu de ce qui est transmis dans chacune des deux œuvres. Dans *L'obscurité*, le savoir transmis au narrateur est essentiellement d'ordre philosophique : leçon de vie, hier, dans un contexte qui n'est que suggéré mais où l'on reconnaît les interrogations nées de la période tragique de la Deuxième Guerre et les grandes problématiques qui en sont nées ; leçon de mort, aujourd'hui, proférée par ce maître qui étouffe dans un monde vide et dont le disciple, qui partagea autrefois sa vie et celle de sa compagne et de leur enfant, sait qu'il connut le bonheur. Dans *Le soleil sans se brûler*, le savoir transmis est plus composite. Il est d'abord formé de tout le débat mené autour de la personne et de l'œuvre de Sony Labou Tansi et qui aboutit à une réévaluation en baisse de la « star de la francophonie ». Cet aspect est d'autant plus important que le narrateur a soutenu une thèse en France sur l'écrivain congolais. Mais cette histoire littéraire, qui se traduit notamment par une valorisation de Kourouma au détriment de Sony, demeure cependant complexe dans la mesure où les relations entre Améla et ce dernier se traduisent

par une influence réciproque des deux écrivains l'un sur l'autre, depuis leur rencontre aux États-Unis en 1980.

Parallèlement, c'est la personne même d'Améla, telle que la redécouvre alors le narrateur, au cours de ce compagnonnage, qui va constituer un autre aspect du savoir transmis au disciple. Tout au long de cette déambulation dans les rues de Lomé ou des environs de la ville, l'ancien professeur pour lequel l'étudiant n'avait guère d'estime, délivre peu à peu une sorte de message moral. Certes, dans l'état où il se trouve actuellement, Améla peut susciter de la pitié, mais il est aussi la victime de cette bêtise politique, sanglante, dont font preuve depuis une trentaine d'années les assassins de Sylvanus Olympio, toujours au pouvoir. D'autre part, il a beau avoir cédé un moment aux sirènes du pouvoir et s'être engagée dans cette brève équipée ministérielle et dans cette aventure du détournement des crédits destinés au nouveau parti qu'il avait mission de créer, sa trajectoire ne peut se confondre totalement avec ceux qui l'ont arrêté et jeté en prison, car on est en droit de se demander si tromper et voler un dictateur est véritablement un crime. Enfin, il convient de tenir compte de l'attitude qu'observe Améla après sa sortie de prison et sur laquelle insiste le narrateur. Celui-ci prend soin de noter que, contrairement à ce qu'attendent de lui les représentants du pouvoir, par exemple Téréme, Améla fait savoir qu'en aucun cas il ne se prêterait à la cérémonie de l'« agenouillement » pour demander pardon de ses « crimes » au président : « Ils promettent au Grand Bouffon que je vais venir m'agenouiller ; et voilà que je ne me présenterai pas. » (Ananissoh, 2015 : 82). Le narrateur découvre ainsi une force morale qu'il ne soupçonnait guère.

Dès lors, il est possible de mieux cerner la fonction que prend, dans chacune des deux œuvres, le processus de mise en récit des expériences vécues respectivement par chacun des deux narrateurs. *L'obscurité* est construit sur deux récits successifs : le premier retrace l'effort accompli pour retrouver le maître qui a joué un si grand rôle dans sa formation et le rôle du

narrateur se réduit pour l'essentiel à enregistrer les propos tenus par le maître au cours de cette ultime rencontre nocturne ; le second, au contraire, repose sur un changement d'attitude du narrateur et peut être défini comme un travail de type historique, puisqu'il vise à retracer, dans une perspective rationnelle, ce que furent la personne et la pensée du maître jusqu'à son « effondrement » actuel. *Le soleil sans se brûler* repose sur autre logique. En effet, outre le fait qu'on n'y observe pas cette structure en deux temps, le récit prend naissance en quelque sorte par hasard : la décision de rencontrer l'ancien professeur ne repose au départ sur aucun acte véritablement préconçu, dans la mesure où Théo a pensé que ce serait plus convenable d'aller le saluer.

C'est pourquoi, la suite du récit, sa construction et les éléments qui le constituent ont un caractère inattendu et improbable quand on considère le souvenir peu flatteur que Théo avait gardé de son maître. En ce sens, *Le soleil sans se brûler* pourrait être défini comme une sorte de récit involontaire dans lequel un *narrator invitus*, comme aurait pu le dire Améla, se voit contraint de noter scrupuleusement tous les éléments concernant la place de Sony Labou Tansi dans l'histoire littéraire de l'Afrique, la relation qui s'est nouée entre Améla et ce dernier depuis le fameux « pacte » d'Atlanta, les efforts d'Améla pour faire venir Sony au Togo, la complexité de la personne d'Améla qui ne peut être réduite à l'épisode ministériel, la déambulation dans les rues de Lomé et la mort soudaine d'Améla sous les yeux de son ancien étudiant. On devine ainsi une sorte de contradiction, au demeurant tout à fait classique, entre les propos réducteurs tenus par Théo Ananissoh sur Améla, au moment de la sortie du roman, et l'attitude du romancier qui consacre tant d'importance à ce dernier. Tout se passant en dernière analyse comme si la « maîtrise » qui n'avait pu s'accomplir pendant les années passées par Théo à l'Université avait trouvé une occasion -tout à fait inattendue- de se réaliser pleinement. En ce sens, *Le Soleil sans se brûler* peut se lire comme le récit d'une initiation.

Transmission et partage

La question de la relation maître/disciple occupe une place centrale dans *Le soleil sans se brûler* et on a pu voir comment le romancier s'attachait à en exposer les différentes facettes. Néanmoins, la façon dont ce motif est traité présente un certain nombre de particularités que je voudrais évoquer rapidement. La première réside dans le caractère dynamique de cette relation : on l'observera dans l'échange qui s'opère aussi bien entre Théo et Améla, notamment à propos de Kourouma, qu'entre Améla et Sony Labou Tansi. En d'autres termes, on pourrait dire que les statuts de maître et de disciple ne sont pas donnés une fois pour toutes et ne constituent donc pas des essences.

La deuxième renvoie à la fonction que ce motif omniprésent joue dans le récit. A la différence de l'option qui était celle de Camus dans *L'étranger* ou de V.Y. Mudimbe dans *Shaba II*, Théo Ananissoh ne se limite pas à une écriture behavioriste. *Le soleil sans se brûler* contient de nombreuses conversations entre les personnages ainsi que des développements de forme autobiographique, dans lesquels le narrateur comme ses interlocuteurs évoquent tel ou tel moment de leur itinéraire personnel. C'est dans ce cadre, que se situe la référence au rôle qu'a pu jouer un maître, hier ou aujourd'hui, dans la formation d'un de ces personnages. Mais une telle problématique n'est-elle pas dans son principe en contradiction profonde avec le projet romanesque lui-même ? En effet, si l'on admet que le roman est la mise en œuvre d'un trajet et d'une recherche accomplis par un personnage, il ne peut que graviter autour de la catégorie de la métamorphose. C'est pourquoi, le récit romanesque ne peut se contenter de définir ses personnages uniquement en fonction de la formation qu'ils auraient reçue d'un maître à un moment passé de leur existence, car, dans un tel cas, on se trouverait placé dans une logique de programmation, non de liberté.

Il y a donc là un risque auquel s'exposent les auteurs de textes autobiographiques ou de romans centrés sur le devenir d'un protagoniste, chaque fois qu'ils insistent sur le rôle

déterminant d'un maître censé avoir infléchi la destinée d'un individu. Théo Ananissoh a bien perçu le danger qui menaçait son projet romanesque en agissant plus spécialement sur trois plans. Il a d'abord joué sur la temporalité, comme on le voit dans l'évolution du narrateur. Celui-ci, pendant les années passées à l'Université de Lomé, ne considère pas que son professeur de Lettres classiques, Améla, puisse être pour lui véritablement un maître. Néanmoins, c'est ce dernier qui devait l'inciter à préparer une thèse sur l'œuvre de Sony Labou Tansi, thèse qu'il soutiendra en France sous la direction d'un autre professeur. Et lors du retour du narrateur à Lomé, c'est Améla qui va définitivement lui ouvrir les yeux en lui montrant les limites de Sony. Ce qui entraîne chez Théo une attitude de regret à l'idée d'avoir méconnu trop longtemps l'œuvre de Kourouma. Ainsi, la réévaluation en baisse de l'œuvre de Sony, telle que l'opère Améla tout au long de ses conversations avec Théo, est un des facteurs qui conduisent ce dernier à se placer jusqu'à la mort du maître en position de disciple.

Parallèlement, le romancier insiste à maintes reprises sur le caractère réversible de cette relation maître/disciple. Cette réversibilité apparaît de façon particulièrement significative dans le lien qui se tisse, depuis leur rencontre aux États-Unis, entre Améla et Sony puisque chacun des deux va exercer une influence sur l'autre, alors que, au départ, tout semblait opposer les deux hommes. Et, sur ce plan, on a eu l'occasion de noter toute l'importance de la notion de « pacte » qui suppose un échange et une égalité de statut entre les deux individus qui le contractent. A partir de cet épisode, Théo Ananissoh fait émerger ainsi une nouvelle catégorie : la camaraderie, qui vient se substituer à l'ancienne relation entre maître et disciple et qui pourrait être rapprochée du thème de la fraternité chez Mongo Beti.

Enfin, parce qu'elle implique le partage plus que la transmission, la camaraderie peut aussi apparaître comme une tentative visant à établir entre les individus d'autres relations que celles qui prévalent dans le monde social. La parole qui s'échange au sujet de Sony et, de façon générale, tout ce qui renvoie à l'histoire littéraire de l'Afrique nous entraîne dans un

autre espace, celui qu'on appela pendant longtemps la « république des Lettres » et dans lequel prédomine le dialogue. Cet espace est en opposition frontale avec le monde social et politique dont on sent, tout au long du roman, la présence menaçante et sanglante.

CHAPITRE III

AMÉLA : L'AMI, LE CHERCHEUR, L'ÉCRIVAIN

Le Soleil sans se brûler repose ainsi sur un paradoxe qui lui confère une grande force. En effet, d'un côté, le roman, à travers les propos d'Améla tels que les rapporte son interlocuteur, peut être considéré comme un exposé d'histoire littéraire africaine qui aboutit à une critique sévère de l'œuvre de Sony Labou Tansi après ses deux premiers romans. De l'autre, quelle que soit la pertinence de la thèse selon laquelle l'écrivain congolais aurait été victime de son public « francophone » qui attendait de lui une posture convenue, Améla et, bien souvent aussi, Théo ne réussissent pas pour autant à conserver la distance nécessaire ou, si l'on préfère, l'« objectivité » qu'implique le discours critique.

Cette difficulté dans laquelle l'un et l'autre se trouvent placés tient pour l'essentiel au fait que le romancier ne cesse de faire interférer ce projet critique avec la relation maître/disciple/camarade, dont il souligne notamment la dynamique affective et le caractère réversible. Ainsi, la critique que formule Améla à l'encontre de Sony se trouve en grande partie annulée par le rappel de leur camaraderie née lors du pacte d'Atlanta et par ce que les deux écrivains se sont apportés mutuellement sur le plan de leurs idées littéraires. Et, de façon assez semblable, le narrateur se met à l'écoute et devient le compagnon de celui dont il pensait qu'il ne lui avait rien apporté et qu'il ne serait jamais pour lui un maître.

Mais, en insistant comme je l'ai fait jusqu'à présent sur les termes de cette contradiction, je suis resté d'une certaine façon à l'extérieur du roman, y compris quand je me suis interrogé sur les raisons susceptibles d'expliquer mon long silence à propos de l'œuvre de Sony Labou Tansi. Je voudrais maintenant entrer plus avant dans *Le soleil sans se*

brûler et, me détournant de cette question d'histoire littéraire africaine exposée par Théo Ananissoh, mettre l'accent sur la personne d'Améla, tel que je l'ai connu à Lomé entre 1976 et 1979 ou ultérieurement lors de nos rencontres à Paris à l'occasion de colloques à Paris X-Nanterre ou Paris XII-Val de Marne. Et aussi, tel que je l'ai lu à travers ses travaux de recherche, ses articles, ses poèmes. Ce chapitre permettra bien sûr de confronter deux images d'Améla et on verra probablement que les différences observables entre les deux ne peuvent s'expliquer que par le rapport à la temporalité à partir duquel chacune des deux a été construite.

Les noms d'Améla

Mais, avant d'aller plus loin, il me paraît nécessaire de s'arrêter sur la question du nom d'Améla. On le constatera aisément en consultant les différentes bibliographies de littérature africaine, le nom d'auteur adopté par Améla, dans ses articles comme dans ses ouvrages, présente de nombreuses variations. Par exemple : Améla, Janvier-Yaogan ; Améla, Yao Édo Amélavi ; Améla, Yao ; Améla, Hilla-Laobé ; Améla, Janvier ; Améla, Yao Édo ; etc. Cette particularité rend parfois difficile la recherche des œuvres d'Améla dans un catalogue de bibliothèque ou une banque de données et, dans le cas de la *Library of Congress*, sur 25 items comportant le nom d'Améla, 3 seulement nous intéressent (deux exemplaires des *Odes lyriques* et *Sony Labou Tansi, l'Amérique et moi*). Elle suscite aussi l'irritation des rédacteurs de revues ou des éditeurs qui ne manquent jamais d'inviter, parfois avec condescendance, l'auteur(e) qui vient de leur envoyer son manuscrit, de soigner un peu mieux sa bibliographie. Certains vont même jusqu'à penser que cette variation dans le nom de l'auteur peut être interprétée comme une marque du flou et de l'incohérence, caractéristiques du régime togolais institué par Eyadema. C'est le cas par exemple de Comi Toulabor qui, dans un article de

Politique Africaine, étudie le mécanisme de la dérision populaire développée à l'encontre du régime :

Mais Améla, cette « *Ame lasse* » ou « *Ame lassante* », ministre fantasque avec sa kyrielle de noms (Janvier Hilla Lobé [sic] Amélavi Améla) se voit attribuer la traduction calembourinée suivante : « *Gens-Vieux Hilare Lobé [sic] Petite-Chair-Humaine.* » Tous les « *barons-larrons* », anciens ou nouveaux du régime passent désormais sous les fouches caudines de la dérision. (Toulabor, 1991 :140).

Le processus ainsi décrit fait apparaître deux formes de la « dérision politique » : d'un côté, le calembour, qui se traduit par une réécriture des différents noms utilisés par Améla pour se désigner au public ; de l'autre, une mise en cause de la politique d'« authenticité » avec la traduction du nom Améla qui en évé signifie effectivement « chair humaine » et dont on peut se demander si, en définitive, il n'est pas pleinement dans la tonalité de la situation politique vécue par les Togolais.

On notera, par ailleurs, que le nom sous lequel s'est désigné Améla forme dans une certaine mesure un système, constitué d'un élément invariable, « Améla », que l'on retrouve utilisé dans tous les textes écrits par ce dernier, et de noms secondaires susceptibles de lui être associés. Mais, à vrai dire, on est plus dans le domaine de la série que du système et l'on comprend que Toulabor ait parlé à ce sujet d'une « kyrielle de noms ». Néanmoins, chacun de ces termes a un sens et à cet égard, je citerai un passage de la lettre que m'écrivait en juin 2015 Didier Améla à qui j'avais soumis cette question du nom de son père :

-Le nom de famille est Améla.

-Les prénoms de mon père : Janvier, Amélavi, Yao Édoh.

Janvier (prénom de baptême ou prénom de blanc comme on le dit si bien chez nous).

Amélavi (le fils d'Améla, papa a toujours cru qu'il était le vrai fils de son père).

Yao (prénom donné au jeune garçon né un Jeudi en pays éwé).

Édoh (le prénom donné à celui qui vient juste près les jumeaux et c'était exactement le cas de mon père).

-Noms d'auteur :

AMÉLA Hilla Laobé.

Hilla Laobé est le nom ésotérique du grand-père à papa. Ce nom signifie : « Quand je rentre dans la forêt ce sont les bêtes féroces qui se cachent. » Le courage et la bravoure de cet

homme légendaire, guerrier téméraire que fut le grand-père à Papa a toujours fasciné mon père et c'est avec fierté qu'il aimait porter ce nom¹.

Au vu de ces données, une constatation s'impose : il n'est guère possible d'établir une correspondance significative entre le contenu ou le style des textes et la formule retenue par l'écrivain comme nom d'auteur. Une œuvre cependant fait exception : les *Odes lyriques*, pour lesquelles le choix de Hilla-Laobé Amela constitue une dénomination qui, incontestablement, est en harmonie avec la tonalité guerrière et/ou érotique de nombreux poèmes du recueil.

Quant à la signification du nom Améla, Didier n'avait guère de raison de l'aborder dans cette lettre, puisqu'elle avait fait l'objet d'un développement assez long dans *Le soleil sans se brûler*. Ce passage se situe au début du roman lorsque Théo rend visite à son ancien professeur et que ce dernier l'invite à partager son modeste repas de reclus. Dès le début, Améla ne peut s'empêcher de questionner son hôte :

« Je suis heureux de ta visite ! [...] Tu vas savoir pourquoi. » Je feins d'être inquiet. Il s'amuse gaiement, me rassure. « 'Améla', mon nom, tu le comprends comment ? », fait-il. En éwé -dont ma langue, le mina, est une variante-, cela signifie « chair humaine ». Autrefois, à l'université, nous l'appelions le « cannibale ». « 'Chair humaine', non ? -Oui. Mais comment le comprends-tu ? Quelle signification tu lui donnes ? Un ancêtre réputé grand sorcier et mangeur d'âmes peut-être ? « Aucune idée. » Je ris. « Je n'ose pas supposer un sens littéral, en tout cas. -Tu viens de le faire. Comme tout le monde. » (Ananissoh, 2015 : 33-34).

Ce questionnement auquel Théo se soumet apparemment de bonne grâce débouche sur un récit historique et son interprétation. L'épisode narré par Améla se situe dans la seconde moitié du XIXe siècle dans la région de Danyi² et a pour protagoniste son propre arrière-grand-père, qui exerce les fonctions de chef militaire auprès du roi régnant sur le peuple de Danyi. Une fois de plus, « les gens de Danyi -peuple de taille bien modeste- se retrouvent en guerre avec l'immense royaume ashanti » (Ananissoh, 2015 : 34-35) qui n'arrive pas à réduire son adversaire et à capturer le roi. Les Ashantis tentent alors de corrompre le chef militaire en

¹ Didier Améla, lettre à BM du 15 06 2015.

² Région des plateaux dont le chef-lieu est aujourd'hui Danyi-Apéyémé et où se trouvent notamment les villes d'Atakpamé et de Kpalimé.

lui envoyant discrètement un émissaire qui lui remet « un rôti bien assaisonné. Un aliment délicieux » (Ananissoh, 2015 : 35), dans l'espoir d'apprendre où se cache le roi. Mais Le chef militaire toise le présent qui lui est offert, et dit à l'émissaire des Ashantis : « Rien n'est plus succulent que la chair humaine. C'est ce dont je me nourris, moi. » (Ananissoh, 2015 : 35).

D'où évidemment l'étonnement amusé de Théo, qui se souvient peut-être du surnom donné par les étudiants à leur professeur : « Le nom est donc bien à prendre à la lettre ? » (Ananissoh, 2015 : 36). « A la lettre » : tout le problème est là, car la formule renvoie à deux ordres de signification que le narrateur va aussitôt expliciter. Sur le plan historique tout d'abord, c'est bien cet épisode qui est à l'origine du nom d'Améla : « Informé, le roi décide qu'il appellera désormais mon bisaïeul 'Améla'³. Pourquoi ? Mon arrière-grand-père n'était pas un cannibale, bien entendu. » (Ananissoh, 2015 : 36). Mais on ne peut en rester au récit du fait lui-même, il faut encore comprendre pourquoi le roi a décidé de choisir ce nouveau nom et pourquoi également il a été accepté par le chef militaire :

Qu'a-t-il voulu dire à l'émissaire ashanti ? [...] « Rien de ce que tu apportes ne vaut la chair humaine, c'est-à-dire la fraternité, l'amitié (et moi j'ajouterais après lui : l'amour), entre deux êtres qui sont fidèles l'un à l'autre, qui sont ensemble, qui se nourrissent l'un de l'autre ! » Tu comprends ? La solidarité, l'amitié vraie, l'amour, c'est se nourrir l'un de l'autre, les uns des autres. Aucun gain, aucun aliment aussi exquis soit-il, n'est supérieur à cela. Voilà ce que mon ancêtre a rétorqué à ceux qui pensaient pouvoir l'acheter. (Ananissoh, 2015 : 36).

En lisant tout ce discours que le romancier reconstitue pour son lecteur, je retrouve deux grands aspects qui ont marqué la personnalité littéraire d'Améla. Le premier renvoie au thème du cannibalisme christique tel que l'a représenté sous des formes diverses le christianisme - songeons entre autres à l'image du « Pressoir mystique » ou du Graal- et que Nerval -lu passionnément par Améla-, dans *Le Christ aux Oliviers* ou les *Vers dorés* semble avoir récuser. Le second concerne l'importance accordée à la métaphore considérée comme un opérateur dans notre intelligibilité du monde.

³ A noter que le nom porté antérieurement par ce personnage n'est pas indiqué par le narrateur de l'épisode qui se contente d'indiquer sa fonction de chef militaire.

Le vertige des ans...

Réunir les faits et les données nécessaires à l'écriture de ce livre n'a pas été toujours une tâche facile, ni même agréable, comme le dit Freud au début de son *Moïse*, et je voudrais maintenant en donner les raisons. Ce sentiment mêlé prend sa source, bien sûr, dans le décalage temporel existant entre le moment où j'ai lu *Le soleil sans se brûler*, paru en 2015, et la période au cours de laquelle j'ai connu Améla, de 1976 jusqu'à la fin des années 1980, soit près de 40 ans pour le moment le plus ancien.

Un tel éloignement dans le temps entraîne au moins trois sortes de difficultés. La première tient aux capacités limitées de la mémoire qui ne peut se maintenir comme fonction psychique efficace qu'à la condition d'être sélective. Mais ce travail de sélection ne signifie pas pour autant oubli complet en raison de l'existence en chacun de nous de l'inconscient, qui n'a rien d'arbitraire et suit une logique qui lui est propre. La seconde réside dans le sentiment que peut éprouver un individu au moment même où il se penche sur un passé aussi lointain. Ce sentiment est nécessairement ambivalent, voire contradictoire, car, pour l'exprimer, le sujet se trouve confronté au moins à deux formes possibles d'écriture. En effet, ou bien il écrit des mémoires et, dans mon cas, j'aurais mis l'accent, par exemple, sur la recherche concernant la littérature francophone de l'Afrique, dans un pays comme le Togo au cours des années 1970, sur la façon dont cette littérature était enseignée, sur ma propre contribution, etc. Ou bien, il tente de décrire un phénomène de surgissement, comme ce fut le cas pour moi en lisant *Le soleil sans se brûler*, qui réveillait en moi des aspects de ma vie et de ma réflexion critique qui étaient loin alors d'être au premier plan de ma conscience⁴.

⁴ Cette deuxième forme d'écriture est celle que j'ai pour l'essentiel suivie dans le présent ouvrage. Mais elle ne doit être confondue ni avec des mémoires ni avec l'autobiographie proprement dite, qui, à travers un regard rétrospectif, fonde son unité et sa cohérence sur le devenir d'un sujet.

La troisième difficulté est plus commune et elle tient au fait que l'évocation du passé, en particulier quand celui-ci est si éloigné dans le temps, coïncide avec l'évocation d'un temps qui est celui de la jeunesse. Cette période de la vie est généralement regrettée et, depuis les origines, c'est un thème universel dans toutes les littératures et, pour tout dire, un lieu commun particulièrement rebattu. A vrai dire, c'est un sentiment que je n'éprouve guère et, sur ce plan, je partage volontiers ce que dit Paul Nizan dans le célèbre *incipit* d'*Aden Arabie* : « J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie. » En revanche, un autre aspect me frappe, rarement évoqué : le temps de la jeunesse -notion évidemment subjective- est un temps où l'on ne se préoccupe pas beaucoup de produire ou de conserver de l'*archive*. Tout se passant comme si un tel souci avait quelque chose d'inutile ou de vain. Ainsi, ni Améla ni moi ni nos autres collègues n'avons eu l'idée de prendre des photos qui auraient constitué des traces de cette période et de notre cadre de travail : le Département des Lettres de l'Université du Bénin à Lomé, que dirigea d'ailleurs pendant plusieurs années Améla. Pourquoi l'aurions nous fait, puisque nous nous voyions si souvent ?

Ce retour vers ce passé lointain a provoqué en moi un sentiment d'un autre type que j'appellerai tout simplement l'expérience du vertige, car les personnes et les figures que je mets peu à peu en perspective, à la suite de la lecture du roman de Théo Ananissoh, sont tantôt mortes, tantôt encore vivantes, tantôt fictives et certaines d'entre elles présentent deux ou même trois de ces caractéristiques. Ainsi, dans *Le soleil sans se brûler*, Améla et Sony sont des personnages à la fois morts et fictifs, puisque le romancier s'écarte sur plusieurs points de la réalité historique. Ananissoh demeure une figure vivante mais en partie fictive, dans la mesure où le lecteur établit nécessairement une distinction entre le nom de l'auteur signataire de l'œuvre et celui du narrateur réduit au nom de « Théo ». On voit ainsi que le vertige en question repose sur une confusion incessante entre, d'un côté, la mort et la vie, et, de l'autre, le réel et le fictif. C'est ce sentiment que suscitaient en moi naguère les quelques lignes par

lesquelles se terminaient la chronologie placée en tête des volumes de la collection des « Classiques Larousse » : « Lamartine avait vingt-deux ans de moins que Chateaubriand, sept ans de plus que Vigny⁵... ». De la même façon, je pourrais écrire : « Améla avait 36 ans de moins que Léon Cellier, 20 ans de moins que Kourouma, 19 ans de moins que C.H. Kane, 15 ans de moins que Mongo Beti, 6 ans de moins que B. Mouralis. Il avait le même âge que Sony Labou Tansi et 15 ans de plus que Théo Ananissoh... » Mais ce qui autrefois demeurait encore livresque est devenu aujourd'hui une réalité dont je ne peux ignorer les multiples effets. Et, parmi ceux-ci, il faut tenir de compte de l'incertitude produite par ce chevauchement de deux temporalités : celles des textes parvenus jusqu'au lecteur par le processus complexe de la publication et celle des intelligences qui les ont conçus et écrits.

Un César nietzschéen

Toute une part de l'activité de recherche d'Améla est constituée, pendant plusieurs années, par la réflexion qu'il a menée dans le champ des études latines. C'est ce que montrent sa thèse de 3^e cycle, *Recherches sur les fondements politiques et moraux du césarisme*, soutenue à Lyon en 1973, puis son projet de thèse d'État portant sur « L'aspiration au pouvoir de Cicéron » et dont une partie importante avait été rédigée⁶. Ces deux travaux font apparaître une fort bonne connaissance de la période des guerres civiles et du processus qui devait conduire à l'établissement du régime impérial. A cet égard, on sera sensible à la façon dont l'auteur de ces deux travaux s'appuie de façon minutieuse tant sur les historiens modernes que sur les historiens antiques, grecs et latins.

Mais le propos d'Améla n'était pas seulement de satisfaire aux standards académiques de la discipline qui était alors la sienne, car la démarche qu'il suit, dépassant souvent le strict

⁵ A. de Lamartine, *Méditations poétiques*, notice d'Henri Maugis, Paris, Larousse, coll. Classiques Larousse, 1942, p. 6.

⁶ Pour ces deux ouvrages inédits, voir la bibliographie.

cadre spatio-temporel de la Rome des guerres civiles et de l'instauration de l'Empire, donne lieu à une réflexion plus générale sur le pouvoir et la démocratie. L'étude sur les *Fondements politiques et moraux du Césarisme* s'ouvre sur une Introduction d'une dizaine de pages dans lesquelles, après avoir rappelé l'audace que peut représenter, notamment pour « un esprit jeune »⁷, le fait de revenir sur un sujet connu, pour ne pas dire rebattu, précise d'emblée qu'il est encore possible de dire quelque chose de neuf sur celui-ci et il formule quelques exigences. Il convient tout d'abord de se méfier d'un certain finalisme simpliste qui consiste à voir en Jules César l'acteur historique qui a rendu possible, par une sorte de nécessité inéluctable Auguste et la mise en place du système impérial. Par ailleurs, on ne peut se satisfaire des diverses définitions qui ont pu être données du césarisme, par Napoléon Ier et Napoléon III, Proudhon, Pierre Larousse dans son *Grand Dictionnaire du XIXe* ou encore, plus récemment, Léon Homo et Jérôme Carcopino.

Pour Améla, le césarisme ne se réduit ni à une combinaison du principe monarchique et du principe républicain -au sens romain du terme-, ni au militarisme, ni non plus à une volonté d'établir un régime dictatorial sur une base populaire, mais à quelque chose d'original qui tient à la personne même de César et à l'idée que celui-ci se faisait de son rôle, de son destin et de celui de Rome. C'est cette perspective qui va servir de fil conducteur à la démarche d'Améla et qu'il appelle l' « héroïsme de César » :

En cet homme y-a-t-il plusieurs personnages contradictoires ? Non, car toute attitude césarienne est essentiellement héroïque. Nous voulons entendre par héroïsme césarien cette exaltation frénétique de la personne de César qui lui commande de s'imposer à tous les autres dans tous les domaines, par tous les moyens. Toutes les autres considérations morales et politiques obéissent à ce postulat. Nous prenons le terme dans son acception plutôt moderne et non selon le sens classique de demi-dieu, à la grecque. Le message de cet héroïsme est que chaque être doit se maintenir à la place qui lui revient ; ainsi pourrait être sauvegardé l'ordre intellectuel et moral défini par la nature. (Améla, 1973 a : 11-12).

⁷ Le terme figure dans l'*incipit* : « De prime abord, il peut paraître téméraire qu'un esprit jeune veuille innover dans les études césariennes » (p. 1). La témérité et la jeunesse dont il est question ici doivent-ils être lus littéralement ou comme exprimant un non-dit, au demeurant fort transparent, renvoyant à l' « origine » de l'auteur de cet *opus* universitaire ?

Cette notion d'héroïsme permet ainsi de relativiser l'utilisation que César a faite des *populares*, car, pour lui, il y a deux catégories d'êtres humains : ceux faits pour commander et ceux faits pour obéir.

L'ouvrage est construit en quatre grands chapitres. Le premier étudie la généalogie de l'individualisme à Rome, dont César représente un cas particulièrement achevé. A ce sujet, Améla rappelle que César n'est pas né de rien et qu'il a été dans une certaine mesure le « réalisateur des idées politiques antérieures, en même temps qu'un précurseur, un homme du passé et un homme de l'avenir » (Améla, 1973 a : 15) et il insiste aussi sur la « montée des héros » (Améla, 1973 a : 16), qui prend sa source pendant les guerres puniques et l'expansion de Rome en Italie puis dans le bassin méditerranéen. La vieille cité ne peut plus se contenter du fonctionnement des institutions mises en place par les fondateurs de cette république aristocratique et dans laquelle l'accès aux magistratures était réservé à un petit nombre et reposait sur le principe de « l'équivalence et [de] l'interchangeabilité de l'individu » (Améla, 1973 a : 22). D'ailleurs le voudrait-elle qu'il lui faut désormais compter avec les généraux dont dépend souvent le sort de la Ville et, également, avec les proconsuls qui, dans les provinces ont acquis un pouvoir exorbitant et dangereux.

Ces facteurs contribuent, dans une partie de la société romaine, à une évolution concernant la conception du pouvoir et du fonctionnement de la République. A quoi s'ajoute une pénétration notable de l'hellénisme dans laquelle le cercle des Scipions a joué un rôle important. Pour Améla, cette évolution entraîne deux conséquences importantes : d'un côté, une acclimatation du mythe du héros ; de l'autre, l'idée que « l'imperator, guerrier et prêtre, pouvait également assumer la fonction politique. » (Améla, 1973 a : 42). C'est pourquoi, on peut affirmer que, par ses succès personnels et le peu de respect qu'il manifesta à l'égard des institutions traditionnelles, « Scipion est [...] le père de la légitimité sotérienne. » (Améla,

1973 a : 53)⁸. Cependant, en dépit des diverses tentatives opérées depuis les guerres puniques pour établir un pouvoir personnel, y compris pendant les années de la dictature de Sulla, il fallut attendre César pour que les anciennes institutions soient soumises à la volonté d'un seul homme et se transforment en un système dynastique.

Dans un deuxième temps de sa réflexion, Améla analyse la conception que César se faisait de la « fonction politique » et les formes qu'il a données à l'exercice du pouvoir. Tout en s'appuyant sur les *populares*, César demeurait profondément attaché au préjugé nobiliaire et à la classe dont il était issu. Mais il se séparait de la *nobilitas* sur un point essentiel car il pensait qu'il ne suffisait pas d'appartenir à celle-ci pour accéder aux différentes magistratures et, *a fortiori*, exercer le pouvoir suprême. A ses yeux, il fallait encore être une personnalité d'exception. On retrouve là, bien sûr, l'influence de l'hellénisme, dans lequel a également baigné César et qui, à travers la réflexion de Platon sur le philosophe-roi ou d'Aristote⁹ sur la supériorité de l'homme de génie dont l'autorité se fonde sur la science, propose un tout autre modèle que celui du vieux Romain vertueux, cher à Caton et à tous les nostalgiques de la République collégiale des origines. Le pouvoir suprême ne peut être détenu que par un « personnage unique et prédestiné. » (Améla, 1973 a : 69). Et cette unicité atteint un point limite lorsqu'elle a pour conséquence de concevoir le héros comme celui qui devient pour lui-même son propre *nomos*. (Améla, 1973 a : 67), perspective qui nous fait passer d'Aristote à Nietzsche.

Dans la suite de ce chapitre sur la fonction politique, l'auteur étudie de façon plus technique le césarisme qui pourrait être défini comme « une démocratie sans liberté » (Améla, 1973 a : 70), dans le prolongement des tentatives opérées par Marius ou les Gracques. En

⁸ Il s'agit de Scipion l'Africain (236/235-183 av. J.C.), qui, après le désastre de Cannes, est chargé de diriger la contre-offensive romaine contre les armées d'Hannibal, en Espagne et en Afrique. Au moment de sa nomination, il a à peine 25 ans.

⁹ Précepteur d'Alexandre, un des modèles de César, Aristote jouit d'un très grand prestige.

effet, César cherche, en élargissant le clientélisme, à supprimer les corps intermédiaires entre lui-même et les masses et on peut dire ainsi de lui qu'il « cumule la puissance tribunicienne, le droit de paix et de guerre, le proconsulat des provinces, la censure des mœurs. » (Améla, 1973 a : 77).

Cependant, le régime politique institué par César ne peut se définir uniquement en termes institutionnels. En effet, César a conçu la révolution qu'il a introduite dans la perspective d'une éthique de l'héroïsme poussée à son ultime degré : « La notion de personne humaine aux droits irréfragables échappe à César. Ce qui compte pour lui avant tout, c'est sa propre personne ; le reste des humains doit servir à sa gloire. » (Améla, 1973 a : 81). En ce sens, il est bien le *surhomme*, créateur de nouvelles valeurs, « voué à la glorification de son moi » (Améla, 1973 a : 81), et que Nietzsche évoque dans un passage du *Crépuscule des idoles* :

Car, qu'est-ce que la liberté ? C'est avoir la volonté de répondre de soi. C'est maintenir les distances qui nous séparent. C'est être indifférent aux chagrins, aux duretés, aux privations, à la vie même. C'est être prêt à sacrifier les hommes à sa cause, sans faire exception de soi-même. [...] À quoi se mesure la liberté chez les individus comme chez les peuples ? À la résistance qu'il faut surmonter, à la peine qu'il en coûte pour arriver *en haut*. Le type le plus élevé de l'homme libre doit être cherché là, où constamment la plus forte résistance doit être vaincue : à cinq pas de la tyrannie, au seuil même du danger de la servitude. Cela est vrai physiologiquement si l'on entend par « tyrannie » des instincts terribles et impitoyables qui provoquent contre eux le maximum d'autorité et de discipline — le plus beau type en est Jules César ; — cela est vrai aussi politiquement, il n'y a qu'à parcourir l'histoire. Les peuples qui ont eu quelque valeur, qui ont *gagné* quelque valeur, ne l'ont jamais gagnée avec des institutions libérales. (Nietzsche, 1891 : 209).

C'est pourquoi, l'aventure césarienne n'a rien d'une tentative de rétablissement de la monarchie instituée jadis par Romulus, car, au fond de lui-même, la royauté, cette première forme de pouvoir, lui apparaissait comme une réalité simplement humaine, trop humaine. Or son ambition visait un but jusqu'alors jamais atteint : « un programme de dépassement moral universel », une « régénérescence cosmique » (Améla, 1973 a : 86, 88), dont l'auteur parle en des termes qui annoncent déjà l'épiphanie nervalienne et la palingénésie romantique, si

importantes dans toute sa réflexion sur le mythe de l'Afrique dans la poésie du XIXe siècle français :

C'était le seul moyen par lequel l'univers qu'il façonnait pouvait acquérir sa perfection cosmique. Le héros se découvre comme un dieu épiphane, régénérateur de toutes choses, ainsi que le *koínon* d'Asie le salue : fils d'Arès et d'Aphrodite, commun sauveur du genre humain. César le héros a favorisé le développement d'une mystique de sa *clementia* qui est le débordement de sa volonté de puissance. (Améla, 1973 a : 88).

Enfin, les deux derniers chapitres traitent de *la fonction militaire* et de *la fonction religieuse*. On sait ce que les responsabilités militaires combinées souvent avec le proconsulat ont apporté à César dans sa conquête du pouvoir et l'établissement de son régime. Mais, en utilisant, comme il le fit, les forces armées placées sous son commandement, César ne suivit pas la voie habituelle de bien des dictateurs, y compris à Rome, comme on le vit avec Scipion, Marius, Sulla et, après lui, Octave, dans une certaine mesure. En effet, il se singularisa en voulant réunir dans sa propre personne les prérogatives du fondateur et du guerrier et il fut à la fois Romulus, *Parens Patriae*, et Numa, *Conditor*, fondateur des institutions (Améla, 1973 a : 93). Enfin, César donna à son pouvoir une dimension religieuse et, par-là, comme le souligne à plusieurs reprises Améla, il incarna les trois grandes fonctions du chef dans le système indo-européen. Mais il le fit dans un contexte très particulier marqué par une laïcisation croissante de la religion au moment des guerres civiles, aussi bien dans les esprits des dirigeants que dans le rituel. Ceci dit, une partie importante de l'opinion demeurait encore sensible au prestige du *sacer*, de *l'imperium*, des cérémonies de prise des auspices. Quant à César lui-même, marqué par la philosophie grecque, notamment l'épicurisme, il concevait sans aucun problème son aventure dans le cadre d'un monde sans transcendance. (Améla, 1973 a : 132). D'ailleurs, comment pourrait-il partager cette crédulité populaire, comment se soumettrait-il à des forces transcendantes ? « Héros de la démesure, il est l'initiateur de la pensée nouvelle qui voit dans la Victoire le signe de l'homme marqué, hors du commun. » (Améla, 1973 a : 133).

La marche de Cicéron vers le Pouvoir

Les Recherches sur les fondements politiques et moraux du césarisme et *L'aspiration au pouvoir de Cicéron* ne peuvent pas être mis sur le même plan : le premier est un ouvrage complètement terminé, organisé selon un plan logique, conformément à ce qui est attendu d'une thèse destinée à être soutenue devant un jury ; le second est constitué de longs fragments rédigés, correspondant à des parties ou chapitres de ce qui devait être la future thèse d'État d'Améla, et il demeure donc un *projet*, même si l'auteur en a laissé des développements suffisamment élaborés pour qu'on puisse avoir aujourd'hui une image assez précise de ce qu'aurait été l'ensemble.

Une longue tradition historiographique a vu dans le couple formé par César et Cicéron deux figures radicalement inverses : d'un côté, l'aventure fabuleuse d'un homme qui, de façon très concertée, réussit à établir un pouvoir personnel sans précédent à Rome et qui se prolongera sous une forme dynastique avec l'avènement d'Octave ; de l'autre, un homme qui a occupé légalement les plus hautes fonctions et demeure fidèle, tout au long de la période des guerres civiles, aux principes du droit et au système des institutions républicaines et pour lequel par conséquent le débat contradictoire doit être au centre de la vie politique. Cette opposition a parfois même été vue à la lueur des événements qui ont marqué la France et l'Europe au cours des années 1920-1940. Envisagés sous cet angle, César apparaît comme celui qui rétablit l'ordre et redonne à Rome une organisation administrative et un État et le discours dont il est l'objet reprend volontiers l'argumentation développée par les régimes fascistes. Cicéron, au contraire, représenterait tous les défauts inhérents au parlementarisme et notamment l'impuissance à laquelle se trouvent réduits tous ceux qui s'enferment dans le formalisme juridique et qui sont incapables de voir que le pays a désormais besoin d'un « État Nouveau ». Ainsi, Léon Homo, dans sa *Nouvelle histoire romaine*, n'hésite pas à reprendre cette opposition :

« Que les armes le cèdent à la toge », s'écriait orgueilleusement Cicéron à la fin de son consulat. Belle formule qui n'a qu'un tort -[...] dire exactement le contraire de la vérité. Dès cette époque, par suite de la décomposition irrémédiable du régime, ce sont « les armes qui triomphent de la toge ». [...] L'heure du pouvoir militaire a sonné. [...] Si le régime républicain -le pays légal- se meurt, il y a en face de lui le pays réel -l'Empire- qui, débordant de jeunesse et de ressources veut vivre. Le pouvoir militaire, germe du pouvoir personnel, lui en fournira les moyens. (Homo, 1941 : 252).

Quelques années auparavant, Jacques Bainville, dans *Les dictateurs*, avait déjà donné le ton :

Le 15 mars de l'an 44 avant Jésus-Christ, César tomba percé de vingt-trois coups de poignard. On prend encore Brutus pour un héros et un martyr de la République. Ce n'est vrai qu'à la condition d'ajouter que cette République était celle d'une oligarchie, à peu près les « deux cents familles » que dénoncent tous les jours chez nous M. Léon Blum et le « Front Populaire » avec cette différence qu'à Rome on pouvait les nommer. (Bainville, 1935 : 56).

A l'encontre de ces interprétations qui n'hésitent pas à recourir à l'anachronisme et auxquelles on pourrait ajouter bien d'autres exemples, Améla examine les vingt années de l'existence de Cicéron, depuis son consulat en 63 av. J.-C. jusqu'à sa mort en 43, en utilisant les catégories qui avaient cours pour penser le politique dans ces dernières années si tumultueuses de la République. Ainsi, dès le début de son analyse, il montre que Cicéron pouvait très bien concevoir

L'instauration à son propre profit d'un pouvoir personnel, et cela, suivant l'idéal de la *cura rei publicae*, si répandu dans les classes dirigeantes aux derniers temps de la République : selon ce principe, le citoyen positivement éclairé doit prendre la place des magistrats pour le bien de l'État, lorsque les circonstances l'exigent. (Améla, s.d. : 2)¹⁰.

L'originalité d'Améla a été d'envisager cette « aspiration au pouvoir » de Cicéron en se plaçant au plus près de ce personnage à bien des égards exceptionnel et en tenant compte aussi bien de son action politique que de son œuvre littéraire, philosophique, oratoire et épistolaire. Après la mort de César, il apparaît comme le « seul rescapé de la génération précédente à avoir des titres et des prétentions au pouvoir » et « devenu le plus dangereux rival d'Octave, [...] Cicéron est finalement mort pour avoir convoité le pouvoir » au « terme d'un cheminement tortueux ». (Améla, s. d. : 8).

¹⁰ Les références concernant la recherche menée par Améla sur *L'aspiration au pouvoir de Cicéron* renvoient au volume I. (Voir bibliographie).

C'est donc ce « cheminement tortueux » de Cicéron vers le pouvoir suprême que se propose de retracer Améla. L'exposé est organisé en 5 chapitres, d'une vingtaine de pages environ chacun et que l'auteur désigne par le terme de « titre », comme d'ailleurs dans sa thèse sur le césarisme. Les deux premiers sont d'ordre qualitatif et insistent sur les institutions et les valeurs qui les sous-tendent. Ainsi, le désir d'accéder au pouvoir, loin d'être nécessairement un coup de force dirigé contre les institutions, peut se trouver parfois légitimé et c'est même un devoir, pour un *privatus*, quand il en a la capacité intellectuelle et culturelle, que de « prendre les rênes du pouvoir à la place des magistrats frappés d'incurie même si ce *privatus* est sans mandat légal. » (Améla, s. d. : 10). C'est pourquoi on peut considérer Cicéron comme un des premiers théoriciens à avoir justifié le principat tel qu'il sera mis en place par Octave. Et, à cette occasion, on appréciera la façon dont l'auteur souligne la contradiction de la pensée cicéronienne entre dictature et démocratie :

Il y a à coup sûr une contradiction entre la nature du pouvoir que convoite Cicéron, et qu'il devrait exercer par la démagogie, et l'idée d'un régime démocratique juste et ouvert à tous. Si l'esprit a tendance à accepter, à l'usure et à l'exercice, un pouvoir militaire qui se pérennise en se consolidant lui-même, il tolère moins un régime faible, fondé uniquement sur la parole. (Améla, s. d. : 21-22).

Abordant ensuite ce qu'il appelle -curieusement- « le régime civil », l'auteur rappelle tout ce que Cicéron a pu affirmer concernant la supériorité de la raison sur la force, du débat contradictoire sur la violence séditeuse et, à cet égard, son rôle dans la dénonciation de la conjuration de Catilina constitue une illustration particulièrement significative de cette thèse.

En revanche, les titres III, IV et V se situent davantage dans la logique du récit historique. Améla étudie d'abord le processus qui, lors de l'éclatement du premier triumvirat (Crassus, Pompée, César), conduit Cicéron à rejoindre les pompéiens (Améla, s. d. : 44-45) et à essayer d'y trouver une place propre. Puis, il analyse les efforts déployés par l'ancien consul pour apparaître, dans un style différent de celui des autres triumvirs, comme un *homo novus* qui, récusant les liens de l'*amicitia* et de la *nobilitas*, développe une « immense propagande

politique dont les thèmes centraux tournent autour de l'union des ordres. » (Améla, s. d. : 64). Et, en procédant ainsi, il réussit presque à mettre sur pied une dyarchie avec Pompée. (Améla, s. d. : 68). L'auteur revient ensuite quelques années en arrière et examine comment Cicéron, au cours de son consulat et des quatre années suivantes (63-59 av. J.-C.), a pratiqué et conçu l'exercice du pouvoir. Il insiste en particulier sur sa propension à se mettre le plus possible au premier plan et à se considérer comme « l'incarnation de la République » (Améla, s. d. : 74) qu'il pense avoir sauvée en triomphant de Catilina et de ses complices. L'auteur n'hésite pas à parler même d'une « apothéose de Cicéron » qui le place comme un recours toujours possible. Mais cette propension à se mettre en avant n'est pas loin de prendre la forme de l'*hubris*, comme lorsqu'il humilie Pompée devant le Sénat, ce qui est évidemment improductif pour la suite.

Là, réside, aux yeux d'Améla, une limite, d'ordre psychologique, de Cicéron qui ne peut s'empêcher de laisser parler ses rancœurs contre tous ceux qui, à tort ou à raison, lui apparaissent comme susceptibles de ternir sa gloire d'avoir sauvé la République. Cet aveuglement explique sans doute que Cicéron n'ait pas su saisir sa chance lors de la formation, à la fin de l'année 60 et au début de l'année 59 av. J.-C., du premier triumvirat :

[Cicéron fut] aveuglé par la contemplation narcissique de sa propre gloire. Ce n'est pas qu'on ait oublié de faire appel à lui. En cette fin de l'année 60 av. J.-C., lorsque César proposera d'élargir le pacte conclu à trois en un quattuorvirat qui inclurait Cicéron, celui-ci refuse et manque ainsi le grand rendez-vous avec le destin. (Améla, s. d. : 88).

Ce narcissisme qui se nourrissait de la certitude d'incarner à lui seul l'État permet aussi de saisir ce qui le sépare de Platon. La tentative menée par ce dernier auprès du tyran de Syracuse fut un échec mais ce fut celui d'un conseiller et d'un pédagogue. L'échec de Cicéron est plus grave dans la mesure où il s'agit de l'échec d'un ancien acteur politique, qui de nouveau pouvait jouer ce rôle. Le manuscrit se termine par un dernier développement intitulé « Derniers combats pour le pouvoir » et dont la pagination reprend à partir de 1 jusqu'à 33. Dans ces pages, Améla aborde la question du rôle qu'a pu jouer Cicéron auprès de Brutus, le

meurtrier de César, et il reprend la thèse d'une influence, voire d'une complicité, de Cicéron dans le complot. Il rappelle également l'argumentation assez pauvre de Cicéron pour dissimuler un rôle actif en prétendant que personne ne l'avait dénoncé... Ainsi se termine la longue vie politique de Cicéron : ce recours à la violence de la part de celui qui avait toujours affirmé la supériorité de l'argumentation fondée en raison et l'argutie juridique opposée pour se disculper ont quelque chose de triste et de dérisoire. (Améla, s. d. : 31-32).

Le thème de l'Afrique dans la poésie française du XIXe siècle

L'étude de la poésie française du XIXe siècle constitue l'autre grand domaine dans lequel Améla a exercé sa réflexion. Le lecteur peut se demander quelle a été la logique qui a conduit Améla de l'étude du monde romain au moment des guerres civiles et de l'avènement de l'Empire à une analyse de la poésie française de l'époque romantique. Deux facteurs principaux expliquent ce tournant ou, plus exactement, cette évolution. Le premier réside dans le fait que l'univers historique de la fin des guerres civiles à Rome et des débuts du régime impérial offre tout un ensemble d'éléments pour penser le politique en général et, en particulier, le pouvoir personnel tel qu'il se met en place dans un certain nombre d'États africains sous « les soleils des indépendances ». Ces analogies, on s'en souvient, avaient été un des thèmes des conversations entre Améla et Sony, lors de leur séjour aux États-Unis au printemps de 1980 : tous deux avaient été frappés de voir qu'on pouvait aisément passer de l'univers des guerres civiles et des « Douze Césars » à celui de *La vie et demie*, parue l'année précédente ou de *L'État honteux* que Sony était alors en train d'écrire. Et, comme l'a rappelé Améla dans, *Sony Labou Tansi, l'Amérique et moi*, Sony avait fait remarquer qu'il était trop dangereux de continuer, pour la thèse d'État, dans cette même période de l'histoire de Rome et cet argument développé par Sony a, sans aucun doute, contribué au choix du nouveau sujet que devait retenir Améla.

Un deuxième facteur, à mon sens plus fondamental, a également joué son rôle. En étudiant ce moment de l'histoire du monde romain, Améla, qui n'avait perdu de vue ni la littérature française ni la littérature africaine, mettait en place une conception *réversible* de l'histoire littéraire. Dans cette perspective, on ne peut se contenter de noter qu'un texte, un ensemble de textes ou une époque sont simplement antérieurs à d'autres, ce qui a conduit la critique à utiliser des catégories comme : influence, modèle ou, au contraire, réaction. Car il peut fort bien arriver que les textes les plus récents ne sont pas seulement des textes qui viennent *après* les autres, mais aussi des textes qui permettent de lire *autrement* les textes les plus anciens. Et inversement.

Cette remise en cause de la chronologie linéaire est au cœur de la démarche d'Améla dans sa thèse d'État, *L'Afrique comme thème poétique dans la littérature française du XIXe siècle : V. Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud*, soutenue en janvier 1987 devant l'Université de Paris-XII Val de Marne. Une vision simpliste et, pour tout dire quelque peu postcoloniale, pourrait être tentée de situer ce nouvel objet de recherche pris par Améla sur une trajectoire allant des études classiques européennes aux études littéraires africaines. De la sorte, *L'Afrique comme thème poétique* représenterait une sorte de parcours incomplet : Améla, s'il prend désormais ses distances avec le patrimoine de l'Antiquité gréco-latine et voit la nécessité de se tourner vers l'Afrique, s'arrête cependant en chemin puisqu'il se limite à étudier ce que les écrivains européens du XIXe ont dit de l'Afrique et des Africains...

Or, justement, le principe de réversibilité, évoqué à l'instant, permet de voir les choses dans une tout autre perspective. En effet, les textes produits à des époques et dans des espaces géoculturels différents sont « synoptiques » les uns par rapport aux autres :

La poésie française du XIXe siècle [...] se découvrirait sous d'autres dimensions si on la lisait en parallèle avec la poésie de la négritude : l'inverse est également vrai ; Senghor et Césaire retrouveraient leurs racines littéraires naturelles et la négritude, considérée strictement du point de vue littéraire, mériterait mieux que d'être jugée comme un mouvement fondamentalement raciste anti-raciste. (Améla, 2001 : 11).

En outre, le *synoptisme* entraîne une conséquence dans la lecture des textes, dans la mesure où il permet de comprendre pourquoi de « grands auteurs »¹¹ ont éprouvé le besoin de se tourner vers l'Afrique pour donner forme à leur projet littéraire : « le héros romantique type, c'est l'homme sombre et fatal, Manfred ou Caïn¹², le héros ténébreux, veuf et inconsolé, autant d'images magnifiées du poète lui-même. [...] Les grands auteurs ont trahi leur appartenance au camp des oppresseurs par le traitement qu'ils ont fait du thème de l'Afrique. » (Améla, 1987 : 564 et 567). Certes, on pourrait discuter sur la notion de « grand auteur » et sur l'instance qui attribue à un écrivain une telle qualification, mais, sur ce plan, la pensée d'Améla est subtile, car, à ses yeux, tous les « grands » ne sont pas grands et il ne lui viendrait pas à l'esprit de faire entrer pleinement dans cette catégorie Voltaire, Buffon, Flaubert, Céline ou G. Conchon et la « grandeur » qui lui paraît caractériser les quatre écrivains de son *corpus* réside dans leur capacité à voir dans la violence dont les Noirs ont été victimes de la part des Occidentaux, à travers la traite et l'esclavage dans le Nouveau Monde, un opérateur dans l'intelligibilité de l'Histoire. On saisira au passage à quel point cet intérêt porté aux « grands auteurs », définis de la sorte par Améla, pouvait retenir mon attention, puisque, moi aussi, quelques années auparavant, j'avais, dans *Les contre-littératures*, fait une large place à ces grands auteurs, notamment à propos de l'exotisme et de la littérature populaire. (Mouralis, 1975 et 2011).

Le thème de l'Afrique dans la poésie française est organisé de façon très cohérente en six chapitres, mais qui ne se situent pas sur le même plan, dans la mesure où le premier, consacré à « l'archéologie du mythe » de l'Afrique, et le dernier, qui traite de « l'Afrique fin de siècle » enchâssent les chapitres II, III, IV et V portant respectivement sur les quatre

¹¹ Article in *Notre Librairie*, oct.-déc. 1987, p. 40-48.

¹² Sur l'exemplaire que j'ai utilisé, Améla supprime les mots « sombre ou fatal, Manfred ou Caïn » et les remplace par la correction suivante au crayon : « l'homme chu et relevé » et ajoute après « inconsolé, » : « Prométhée en croix fier de la tâche incommensurable accomplie. » (Améla, 1987 : 564).

auteurs du *corpus* : Hugo, Nerval, Baudelaire et Rimbaud. Le mythe se construit à partir du moment où un écrivain met en relation, au point de les rendre inséparables, les deux notions d'abaissement et de rédemption. La violence dont les Noirs sont victimes traduit à la fois un processus de discrimination que l'on a tenté de justifier depuis la malédiction prononcée dans la Genèse contre Cham et ses descendants (Améla, 1987 : 18-20) et un processus christique, sotérien : l'abaissement est une rédemption, pour la victime comme pour ceux qui en ont été les bourreaux (Améla, 1987 : 25). Tel est le principe qui, pour Améla, constitue l'archéologie de ce mythe de l'Afrique dont il va, dans la suite de l'ouvrage, décrire les différentes manifestations chez les auteurs de son *corpus* et, d'emblée, il convient de préciser que ce mythe est envisagé sans qu'il y ait la moindre valorisation de la souffrance : le dolorisme n'est pas constitutif du mythe.

Le chapitre suivant, intitulé « Une éthique nouvelle » est consacré au traitement du mythe par Hugo. L'auteur étudie principalement *Bug-Jargal*, premier roman publié par Hugo, si l'on tient compte de la première version parue en deux livraisons du *Conservateur Littéraire* en 1820 ou deuxième (ou troisième) roman si l'on tient compte de la deuxième version, complètement remaniée parue en 1826, peu après *Han d'Islande*, publié en 1823. Améla souligne le caractère mystérieux de ce « premier » roman et, même s'il ne s'y réfère pas, ainsi que je le lui avais reproché bien amicalement lors de la soutenance, il va dans le même sens que Péguy écrivant dans *Clio* : « Il faudrait faire une étude de tout le supplice dans son œuvre. [...] Et cette préoccupation du supplice faisait si je puis dire une excursion, et importante en Angleterre dans *l'Homme qui rit* ; et elle avait je pense commencé par faire une excursion coloniale importante dans *Bug-Jargal*, (bien que personne n'ait jamais su ce qu'il y avait dans *Bug-Jargal*. » (Péguy, 1957 : 145). En situant l'action du roman au moment de la révolte de Saint-Domingue, Hugo donne au mythe de l'Afrique une première signification en

en soulignant la dimension historique : la Révolution commencée en 1789 ne concerne pas seulement la France, elle a pour théâtre l'Afrique et le Nouveau-Monde, trois espaces interdépendants. Parallèlement, le personnage de Bug-Jargal constitue une nouvelle figure, historique et mythique, de la Révolte, qui vient s'ajouter à celles de Caïn, Prométhée, Satan, le Christ. Enfin, le roman est aussi pour Hugo l'expression d'un mythe personnel obsédant : la rivalité entre les frères (Améla, 1987 : 125) dont le poète ne put sortir qu'à la condition de faire du fratricide une figure titanesque au service des hommes et du progrès : « L'esclave révolté est la figure titanesque par excellence. [...] C'est avec la collusion de Satan que Dieu créa l'Ange Liberté. C'est avec des nègres que pour la première fois dans l'œuvre de Hugo cette conception sublime prend corps. » (Améla, 1987 : 148 et 151).

Le chapitre III, intitulé « L'Afrique mystique », est consacré à l'œuvre de Nerval. Il est probablement le plus complexe de cette longue étude dans la mesure où Nerval n'a cessé, tout au long de sa vie et de son œuvre, de se référer au mythe de l'Afrique et de lui donner une forme très concertée et savante, qui culmine dans le *Voyage en Orient* et *Les Chimères* et va bien au-delà de l'expression d'un mythe personnel, même si cette dimension est évidemment présente. L'originalité de Nerval réside d'abord dans l'érudition, ésotérique et symbolique, sur laquelle repose cette construction du mythe : « Le livre sur l'apport de l'Afrique au domaine des religions n'a pas encore été écrit. Nerval reste celui qui a le mieux réuni les idées éparpillées, précisé les intuitions communes et développé les hypothèses. L'Afrique est développée en filigrane dans l'ensemble de son œuvre. » (Améla, 1987 : 156). Certes, cette érudition est parfois incertaine car Nerval est un lecteur rapide, qui, de plus, pratique fréquemment le « coupé-copié-collé », y compris avec ses propres textes et, sur ce plan, les éditeurs des *Illuminés* ou du *Voyage en Orient* en fournissent de nombreux exemples. En outre, cette incertitude se trouve renforcée par la nature même des connaissances que

mobilise Nerval. En effet, son intérêt pour l'occultisme, l'ésotérisme, la symbolique et, de façon générale, la catégorie de l'initiatique semble bien opposé à l'exigence de rationalisme que l'on est en droit d'attendre des sciences humaines.

Mais, comme le souligne Améla à maintes reprises, Nerval en est parfaitement conscient, car ce qu'il cherche c'est moins le rationalisme, encore que celui-ci soit largement utilisé par l'écrivain dans sa façon de rendre compte du monde social ou psychique, que ce que l'on pourrait appeler la logique de la *construction*, laquelle fonctionne à deux niveaux difficilement séparables : d'un côté, Nerval ne cesse de s'efforcer par tous les moyens de montrer qu'il y a une logique qui donne son sens à l'histoire de l'Humanité depuis les origines et qu'elle a été trop souvent obscurcie ou disqualifiée par les religions successives ; de l'autre, sur un plan plus intime, en écrivant des *livres* particulièrement concertés et organisés, il triomphe de la désorganisation qui menaçait de détruire sa personnalité et montre à tous ceux qui pouvaient en douter -son père, ses confrères, ses amis- qu'il est un poète volontaire.

Cette double perspective correspond à un désir de retrouver une unité perdue, au niveau de l'Humanité comme au niveau du sujet individuel. C'est le sens qu'il faut donner à ce désir d'érudition, cette volonté infinie de toujours savoir et dont Améla donne des exemples significatifs, par exemple, à propos de la lecture des *Essais de palingénésie sociale* et de l'*Orphée* de Ballanche (Améla, 1987 : 157) et des ouvrages de Fabre d'Olivet chez qui Nerval a trouvé probablement l'idée d'une Afrique unificatrice de la pensée humaine et dont on trouvera une illustration dans *Aurélia* (I, 8) ou la nouvelle, *Isis*, dans *Les filles du feu* lorsqu'il écrit : « Orphée et Moïse, initiés tous deux aux mystères isiaques, ont annoncé à des races diverses des vérités sublimes. ». (Améla, 1987 : 160-165)¹³.

Néanmoins, « l'effort de Nerval pour remettre à jour les croyances anciennes » (Améla, 1987 : 167) ne doit pas être considéré comme la recherche d'une « authenticité »

¹³ Dans tout ce passage, Améla suit de près l'analyse développée par Léon Cellier dans son ouvrage sur Fabre d'Olivet. (Cellier, 1953 : 205, 278, 398).

première, constituée de mythes aujourd'hui révolus, car ce qui a été perdu, ce ne sont pas des contenus enfouis et qu'il suffirait de déterrer, mais, bien plutôt, la capacité d'établir des liens, des solidarités et, pour tout dire, en reprenant le terme de Glissant, une *relation* vivante entre les différents âges de l'Humanité. Dans une telle perspective, l'accent se trouve mis sur un désir d'intelligibilité et une logique de construction. Cet élan, cette tension prennent une forme particulièrement symptomatique dans le long épisode sur lequel se termine le *Voyage en Orient* et qui met en perspective Soliman, prince des génies, la reine du Matin et Adoniram, l'architecte chargé de construire le Temple. (Nerval, 1998 : 645-768). L'entreprise que conduit pendant tant d'années Adoniram n'est pas décrite comme une opération purement intellectuelle, opérée par un esprit supérieur, elle est aussi une souffrance et même une Passion, comme on le voit lors de la réalisation de la fameuse Mer d'airain. Mais cette souffrance s'inscrit dans le processus de l'initiation puisque la mort du héros débouche sur sa renaissance. Améla le note également à propos des *Chimères* :

Tous les poèmes des *Chimères* sont construits selon un schéma binaire : au misérabilisme et à la mélancolie des quatrains s'oppose dans les tercets l'espoir toujours garanti d'une revanche de Caïn sur Abel, d'Adoniram sur Salomon, du paganisme sur le christianisme, du Noir sur le Blanc. (Améla, 1987 : 171-172).

Il y revient également lorsqu'il examine le mouvement général du *Voyage en Orient* : ce monde que Nerval visite et où l'Afrique, à travers l'Égypte, l'Éthiopie et le royaume de Saba, occupe une si grande place constitue un remède pour échapper à l'angoisse que provoquent en lui la mort des anciens dieux et le triomphe du christianisme.

Avant de renaître, le héros passe par toutes les étapes de la souffrance et de l'abandon. Dans le cas du *Voyage en Orient*, on peut se demander également si, dans cette expérience de l'extrême déréliction, ne figure pas aussi le tourment né de la faute commise par le narrateur envers Isis. Celui-ci, en effet, dès son arrivée en Égypte, souligne l'émotion qui s'empare de lui à l'idée qu'il se trouve dans ce monde marqué pendant des siècles par le culte d'Isis. Mais tout le long développement du *Voyage* consacré aux « Femmes du Caire » (Nerval, 1998 :

145-411), et notamment le chapitre intitulé « Les esclaves » est traversé de contradictions : d'un côté, Nerval souligne ce que ces femmes noires ont conservé du monde antique ; de l'autre, il tient sur celles-ci un discours particulièrement réducteur, qui insiste sur l'aspect simiesque de leur visage et où l'on reconnaît les catégories de l'anthropologie physique alors en vigueur. (Nerval, 1998 : 224 et 228). Améla se contente de rappeler que Nerval voit dans les « femmes noires [de] véritables incarnations d'Isis. » (Améla, 1987 : 181). Pour ma part, je pense qu'il faut aller plus loin car on peut lire tout ce passage sur le physique de ces femmes comme une expérience de l'abaissement, voire de l'abjection, que traverse, à l'image du *Christ aux Oliviers*, l'initié avant de renaître dans la lumière.

Mais, pour que cette renaissance s'opère, il faut au préalable que le sujet prenne conscience du caractère sacré de cet Orient au sein duquel il se trouve et qui se manifeste pour lui à travers deux modalités. D'un côté, la dialectique du voile, cette pièce du vêtement qui dissimule tout autant qu'il révèle et rappelle le voile d'Isis : « Arrêtons-nous et cherchons à soulever un coin du voile austère de la déesse de Saïs » (Nerval, 1998 : 145-146). De l'autre, ce mouvement profond qui conduit Nerval à établir des analogies incessantes entre les divinités dans l'histoire des religions comme dans l'espace. Ainsi, lors de sa première rencontre avec la reine de Saba, Soliman songe à Isis : « Ces grands yeux noirs et blancs, mystérieux et doux, calmes et pénétrants, se jouant sur un visage ardent et clair comme le bronze nouvellement fondu, le troublaient malgré lui. Il voyait s'animer à ses côtés l'idéale et mystique figure de la déesse Isis. » (Nerval, 1998 : 662). De même, dans *Octavie*, une des nouvelles des *Filles du feu*, le narrateur remarque chez la brodeuse napolitaine qui l'a invité chez elle, aux côtés d'« une figure de sainte Rosalie » et « de vieux tableaux des quatre éléments représentant des divinités mythologiques », « une madone noire couverte d'oripeaux, et dont mon hôtesse était chargée de rajeunir l'antique parure. » (Nerval, 1965 : 182). Sans doute s'agit-il là d'un syncrétisme quelque peu populaire, d'un bric à brac qui n'a

rien d'étonnant chez cette jeune femme « un peu sorcière ou bohémienne pour le moins ». Mais, dans de nombreux autres textes, Isis apparaît comme une des figures centrales de l'histoire de l'Humanité. On le constate dès l' « Introduction » du *Voyage en Orient*, lorsque Nerval, rappelant au chapitre XIV, le livre de Francesco Colonna, *Le songe de Polyphile* [sic], paru au XVe siècle et qui retrace les chastes amours de l'auteur et de Lucretia Polia, s'interroge sur les idées des deux amants :

Crurent-ils voir dans la Vierge et son fils l'antique symbole de la grande Mère divine et de l'enfant céleste qui embrase les cœurs. Osèrent-ils pénétrer à travers les ténèbres mystiques jusqu'à la primitive Isis, au voile éternel, au masque changeant, tenant d'une main la croix ansée, et sur ses genoux l'enfant Horus sauveur du monde ?... (Nerval, 1998 : 121).

Parallèlement, en évoquant la figure d'Isis, Nerval ne cesse de s'interroger sur le sens que l'on peut donner à la succession des époques et des religions et, en dépit d'un réel souci d'information historique comme en témoignent ses nombreuses lectures, il semble se montrer réticent à l'idée même de succession.

C'est pourquoi, il ne peut se contenter de noter que le christianisme a remplacé le polythéisme antique. Au contraire, ce qui lui paraît essentiel, c'est de montrer, et même d'éprouver dans sa propre existence, cette double caractéristique de la permanence et de la métamorphose. Ainsi, écrit-il, dans le chapitre IV d'*Isis*, une des nouvelles des *Filles du feu* : « Certes, si le paganisme avait toujours manifesté une conception aussi pure de la divinité, les principes religieux issus de la vieille terre d'Égypte régneraient encore selon cette forme sur la civilisation moderne. » Mais c'est pour ajouter immédiatement une sorte de correction de la phrase précédente : « Mais n'est-il pas à remarquer que c'est aussi de l'Égypte que nous viennent les premiers fondements de la foi chrétienne ? Orphée et Moïse, initiés tous deux aux mystères isiaques... » (Nerval, 1965 : 195-196). Cette foi dans l'idée de permanence, d'éternel retour, s'affirme dans plusieurs des sonnets des *Chimères* et notamment dans *Delfica* :

Ils reviendront ces dieux que tu pleures toujours !

Le temps va ramener l'ordre des anciens jours ;
 La terre a tressailli d'un souffle prophétique...
 Cependant la sibylle au visage latin
 Est endormie encor sous l'arc de Constantin ;
 -Et rien n'a dérangé le sévère portique.

Améla devait se montrer particulièrement sensible à la figure d'Isis et au syncrétisme dans lequel la concevait Nerval et, sur ce plan, il avait tenu à réunir dans la rubrique « Annexe, textes et documents » sept images correspondant chacune à une des modalités de la présence de la déesse : 1) « le dieu Damballa du panthéon vaudou. [...] le dieu qui meurt et qui guérit » ; 2) « la fameuse poupée ashanti, représentant un homme en croix. Guérit et sauve » ; 3) le « caducée des guérisseur » ; 4) « la croix ansée égyptienne, clé de l'immortalité, guérit » ; 5) et 6) le serpent de Moïse et le Christ sur la croix, rapprochement que fait Jean, 3-14 et 15 ; 7) « le calice contenant le sang du Christ, l'hostie élevée sur la patène. Le tout représente le Christ ressuscité, Sauveur du monde. » (Améla, 1987 : 615).

Le deuxième grand pôle de la pensée « nervalienne » d'Améla concerne les origines de l'Humanité et les premières races ayant peuplé le globe. L'auteur analyse notamment le destin de la race de Kaïn qui a survécu au déluge en se réfugiant sous la grande Pyramide d'Égypte. Cet épisode, emprunté par Nerval à la tradition occultiste, est relaté dans le *Voyage en Orient (Histoire de la reine du Matin et de Soliman, prince des génies)*, chapitre « L'apparition ») et il retrace le moment crucial où Adoniram pense avoir échoué dans la fusion du bronze gigantesque de la « mer d'Airain ». Se sentant abandonné de Soliman qui venait de faire visiter les ateliers à la reine de Saba et de ses ouvriers qui n'ont pas suivi ses consignes, il voit soudain se dresser devant lui une forme immense qui entraîne l'architecte :

Soudain, Adoniram se sentit enveloppé d'une chaleur pénétrante qui l'animait sans l'embraser. [...] Un ascendant invisible l'entraînait vers le brasier où déjà plongeait son mystérieux compagnon. Où suis-je ? Quel est ton nom ? Où m'entraînes-tu ? [...] -Au centre de la terre... dans l'âme du monde habité ; là s'élève le palais souterrain d'Hénoch, notre

père, que l'Égypte appelle Hermès, que l'Arabie honore sous le nom d'Édris. (Nerval, 1998 : 704)

Et dont le premier nom fut celui de Tubal-Kaïn. Celui-ci règne encore sur le feu central de la terre qu'il invite Adoniram à contempler à ses côtés :

« Ici règne sans partage la lignée de Kaïn. Sous ces forteresses de granit, au milieu de ces cavernes inaccessibles, nous avons pu trouver enfin la liberté. C'est là qu'expire la tyrannie jalouse d'Adonaï, là qu'on peut, sans périr, se nourrir des fruits de l'Arbre de la Science. » Adoniram exhala un long et doux soupir : il lui semblait qu'un poids accablant, qui toujours l'avait courbé dans la vie, venait de s'évanouir pour la première fois. Tout à coup la vie éclate ; des populations apparaissent à travers ces hypogées ; le travail les anime, les agite ; le joyeux fracas des métaux résonne... (Nerval, 1998 : 705).

Améla insiste sur la thématique de la révolte et sur la façon dont Tubal-Kaïn réussit, en captant au profit des hommes le feu souterrain, à triompher de la malédiction dont il a été frappé par Dieu depuis le meurtre d'Abel.

Mais cet épisode est aussi pour Améla l'occasion de revenir sur la question de l'opposition des couleurs de ces premières races humaines. Il note en particulier une répartition significative entre le blanc et le noir : le premier renvoyant au Ciel, à Dieu, à la face d'Abel ensanglantée, comme Nerval l'évoque dans le sonnet des *Chimères, Antéros* :

Sous la pâleur d'Abel, hélas ! ensanglantée,

J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur.

La seconde, associée au rouge du feu central du globe, apparaissant comme celle de la lignée de Tubal-Kaïn. (Améla, 1987 : 197-202), dans laquelle figurent Adoniram et son collaborateur le plus proche, Benoni, ainsi que les Éthiopiens et les Égyptiens. La vision nervalienne se construit ainsi sur une opposition entre peuples du Nord et peuples du Sud, et cela, non sans quelques concessions à l'anthropologie physique de l'époque¹⁴. Mais la vision de Nerval ne se limite pas à cette partition, avec les connotations contrastées qu'elle implique, entre ces deux régions du monde, car Nerval, non seulement éprouve la hantise « de se savoir

¹⁴ Sur la question de l'opposition des couleurs et les références plus ou moins explicites de Nerval à l'anthropologie physique de son temps, voir l'article de Sarga Moussa, « La couleur des esclaves dans le *Voyage en Orient* de Nerval » (Moussa, 2009).

double » (Améla, 1987 : 204), mais même la revendique : il est à la fois Abel et Caïn, Soliman et Adoniram et, de façon générale, il veut éprouver au plus profond de son être une sorte de nouveau destin christique : « Accepter la destinée de la race rouge implique des souffrances. » (Améla, 1987 : 206).

Néanmoins ce destin que cherche à assumer Nerval et cette volonté d'être double renvoient à une ancienne culpabilité dont celui-ci n'arrive pas à se débarrasser et qui a sa source dans la mort de la Mère dont il s'estime responsable. Comme le souligne Améla, le projet anthropologique de Nerval se heurte au souvenir de la Mère et « la révolte kaïnite » tend à se réduire à la « recherche d'une famille et [à la quête] d'un Dieu qui lui réponde ». (Améla, 1987 : 208). De la sorte, on observe comme un décalage entre, d'une part, les « Fils du feu » qui, comme Tubal-Kaïn ou Adoniram, maîtrisent le feu souterrain et les « Filles du feu » qui déploient, elles aussi, toutes leur science des éléments, et, d'autre part, Nerval lui-même qui se situe dans le processus d'un mouvement, d'une tension vers : « *Le Voyage en Orient*, vers le soleil nouveau, vers la lumière, vers l'or, est un effort pour s'affirmer, par une alchimie intérieure, roi, Fils du Feu. » (Améla, 1987 : 21). Mais, dans la réalité de l'œuvre, comme dans *Sylvie* et *Aurélia*, ce mouvement vient se heurter aux figures féminines qui ne cessent de hanter Nerval : La Grande Déesse Mère, la Mère Épouse, la Sœur, Isis, Marie, etc. Figures découvertes, comme on sait dans de multiples lectures mais dont Nerval souligne l'origine africaine :

A la recherche du fondement de toutes les antiques initiations, le myste se tourne naturellement vers l'Afrique comme le berceau de l'homme et le lieu où pour la première fois des cultes ont honoré les dieux. Le culte le plus ancien, le plus attesté est celui d'Isis, mère nourricière. Isis a, entre autres emblèmes, le globe, le croissant de lune, l'enfant au sein, la robe traînante, la croix égyptienne, toutes choses qui l'apparentent parfaitement avec la vierge Marie. L'histoire montre d'ailleurs la parfaite continuité du culte d'Isis au culte marial, surtout celui des Vierges noires. Cette couleur symbolise la fécondité. » (Améla, 1987 : 261).

On voit ainsi comment Améla procède dans sa lecture du mythe de l'Afrique chez Nerval. L'auteur tient compte des multiples éléments que met en place l'écrivain et insiste ainsi sur la

cohérence que tente de réaliser ce dernier. Mais l'originalité d'Améla ne réside pas seulement dans la mise en lumière des usages que Nerval fait de l'immense littérature ésotérique dont il était friand ; elle apparaît encore dans l'opposition qu'il établit entre ce qui est de l'ordre du projet et de la construction et ce qui renvoie à la structure psychique de la personnalité de l'écrivain, option qui empêche une lecture trop transitive ou occultiste des textes de ce dernier.

L'œuvre de Baudelaire, objet de la III^e partie de l'ouvrage et qui a pour titre « L'Afrique érotique », représente une autre forme du mythe de l'Afrique ou, si l'on préfère, un autre usage de l'Afrique. L'analyse d'Améla prend pour point de départ l'étonnement manifesté par certains critiques, comme Camille Mauclair ou François Porché, dont le propos

cache mal le désappointement de certains esprits qui acceptent difficilement que la poésie de Baudelaire soit inspirée par des femmes de « couleur ». On dirait qu'il y a là comme un besoin de purification et d'exorcisme de l'esprit qui a présidé à la naissance de ces poèmes. Et ce qui pis est, la malveillance ne met pas seulement en cause la moralité de la maîtresse du poète, mais encore la dignité de la femme noire en général. (Améla, 1987 : 272).

Et, à cette occasion, l'auteur montre à quel point ce type de critique passe à côté de l'essentiel, à savoir, le caractère très concerté de l'attitude que Baudelaire oppose aux valeurs prônées par le monde bourgeois qui triomphe en ces premières années du Second Empire.

Cette attitude est d'abord une « posture », au sens que Jérôme Meizoz donne à ce terme, qui renvoie à la volonté d'occuper une certaine position dans le champ littéraire de l'époque. A ce titre, elle oscille entre deux pôles : d'un côté, un comportement et un langage propres aux « artistes » désireux de se démarquer de la « bourgeoisie » et qui peuvent tourner facilement au poncif ; de l'autre, un travail d'écriture, telle que la définit Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*. Mais il s'agit là d'un schéma théorique. Dans le cas de Baudelaire, les deux polarités sont indissociables et tout se passe comme si nous avions affaire à deux modalités d'un même processus. Que Baudelaire ait trouvé dans l'expérience tirée du voyage

accompli en 1841 au Cap, à la Réunion et à l'île Maurice et dans la personne de Jeanne Duval avec qui il se lie peu après son retour un moyen de s'opposer au monde social et culturel dans lequel il vivait, cela ne fait aucun doute. Mais, comme le souligne Améla, il s'agit moins d'une attitude ou d'une pose, que le poète se plairait à adopter, que d'une réflexion de type philosophique sur le rapport au monde de l'artiste et la nature et la fonction du Beau, cet idéal que celui-ci ne cesse de poursuivre. Et, dans cette perspective, l'exotisme, inséparable du rayonnement qu'exerce la femme noire, joue un rôle essentiel, car elle « est le lieu géométrique de tous les rapports du poète au monde. » (Améla, 1987 : 269).

Mais, comme le note encore Améla, l'érotisme n'est peut-être qu'une catégorie provisoire, dans la mesure où il se situe dans un ensemble de notions qui, pour Baudelaire, forme un système dans sa perception du monde, à travers l'équivalence ou la grande proximité que ce dernier établit notamment entre le « sauvage », le « dandy » et le « baby ». L'intérêt que Baudelaire porte au « sauvage » prend sa source dans l'analyse qu'il consacre au peintre américain George Catlin dans le *Salon de 1846* et il va utiliser de nouveau cette catégorie à propos de Fromentin et Delacroix (Améla, 1987 : 279-281 et 284). Mais la supériorité que Baudelaire reconnaît au sauvage sur le civilisé ne s'inscrit pas dans la tradition du primitivisme. Elle réside plutôt dans la volonté de vivre libre et d'échapper aux menaces que la civilisation mercantile de l'Occident fait peser sur ces sociétés « sauvages ». Dans son principe, cette soif de liberté est très proche de l'attitude du « dandy » ou du « baby », qui, chacun à sa façon, développent une éthique de l'insolence :

Suivant l'éthique et l'esthétique baudelairiennes, le « Sauvage » est supérieur au non-Sauvage, ainsi que cela apparaît dans *Le Peintre de la vie moderne* : le poète y exalte la « noblesse primitive » de ces « races que notre civilisation confuse et pervertie traite volontiers de sauvages ». Le sauvage, dans sa primitivité native, excelle dans cette qualité proprement romaine, la *gravitas* ; il est aussi fier que le dandy à qui on peut l'identifier. (Améla, 1987 : 280).

Comme l'indique ici Améla, cette insolence implique aussi une esthétique que Baudelaire, dans plusieurs de ses essais, définit en se référant à l'univers du « baby », dont la « facilité à

contenter son imagination témoigne de la spiritualité de l'enfance dans ses conceptions artistiques.¹⁵ »

Mais, là encore, il ne s'agit pas pour lui de reprendre, à propos de l'enfance, une perspective primitiviste. La supériorité que Baudelaire reconnaît à l'enfance dans ses « conceptions artistiques », même si on peut reconnaître parfois à celles-ci une structure insuffisante, traduit une liberté foncière à l'égard de la norme et cette attitude paradoxale va tout à fait dans le sens de sa critique de l'académisme. C'est dans le *Peintre de la vie moderne*, publié à la fin de l'année 1863 dans *Le Figaro*, qu'il va développer cette relation entre enfance et art :

L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que *l'enfance retrouvée* à volonté. [...] C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animallement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette. (Baudelaire, 1976 : 690).

Comme on le constatera, si l'enfance a un rapport avec l'art ce ne peut être que dans la mesure elle n'est en aucun cas soumise à la nature et à l'instinct et la « curiosité » dont parle ici le poète est déjà une activité de mise en relation des éléments du monde extérieur.

Améla insiste également sur la façon dont Baudelaire établit une étroite relation entre paysage exotique et corps de la femme et il note en particulier à propos de *L'invitation au voyage* des *Petits poèmes en prose* :

Les univers ainsi reconstitués autour de la femme ne sont peut-être pas uniquement des « souvenirs » ; ils peuvent être aussi de pures constructions de l'imagination, un « pays qu'on ignore » en réalité, mais auquel le poète rêve, d'un rêve nostalgique reconnu comme « *maladie fiévreuse* ». [...] Le poète part d'un pays imaginaire, vaguement représenté en esprit, pour aboutir par rapprochements successifs au corps de la femme. Les éléments constitutifs de ces pays s'organisent et se précisent progressivement à travers des notions qui se rapportent toutes à ce personnage : « *Il est une contrée qui te ressemble, où tout est beau,*

¹⁵ Charles Baudelaire, « Morale du joujou », in *Le Monde Littéraire*, 17 avril 1853. (Baudelaire, 1975 : 583).

riche, tranquille, où la fantaisie a bâti et décoré une Chine occidentale... » (Améla, 1987 : 289).

Cette sorte d'équivalence entre paysage et corps de la femme demeure largement une construction esthétique et il serait vain d'en chercher l'origine dans une expérience précise du poète, voyageur et/ou amant. D'où, d'ailleurs, le caractère réversible de la relation existant entre les deux termes de cette équivalence. Mais, comme le montre Améla dans les dernières pages du chapitre consacré à Baudelaire, ce dernier ne semble pas se satisfaire de cette équivalence, qui au demeurant n'est pas totalement neuve, dans la mesure où il y a chez lui une sorte de réflexion sur le caractère lumineux du noir. Ainsi, après avoir rappelé un passage du *Désir de peindre* (« *Elle et belle, et plus belle* »), dans *Les petits poèmes en prose*, le critique trace ce commentaire :

Cette transfiguration a pour cause l'abondance du noir. « *Elle est surprenante. En elle le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond.* » Cette abondance du noir va provoquer un effet paradoxal ; le noir se métamorphose en blanc ; la nuit devient jour ; l'obscurité devient lumière. « *Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur.* » Il y a donc chez Baudelaire une constante tentative de faire jaillir le soleil de la nuit. (Améla, 1987 : 315).

Cette combinaison du noir et de la lumière entraîne plusieurs conséquences. La première est d'ordre esthétique et concerne l'idée que Baudelaire se fait du Beau selon un schéma oxymorique rendant impossible la décomposition de celui-ci en éléments simples. Ceci conduisant Baudelaire à concevoir le Beau à travers les notions combinées de bizarrerie (« Le beau est toujours bizarre »¹⁶) et de « continuelle métamorphose », qui s'appliquent, « dans les *Fleurs du Mal*, à la femme, personnage en continuelle métamorphose, et à un autre personnage qui n'est que la personnification de cette notion : la Beauté. » (Améla, 1987 : 321). La deuxième tend à faire du noir une couleur « satanique », et cela, non en raison des connotations généralement négatives attachées dans la langue courante à cette couleur, mais parce que le noir se révèle porteur de lumière, *Lucifer*, le révolté par excellence dont

¹⁶ Baudelaire, *Exposition universelle de 1855* (Baudelaire, 1976 : 178).

Baudelaire retrace les « litanies » dans un des poèmes de la section « Révolte » des *Fleurs du Mal*¹⁷. Pour Améla, cette célébration de Satan, très proche de celle de Caïn, dans le poème précédent, intitulé *Abel et Caïn*, montre l'intérêt que Baudelaire porte à ces figures de la Révolte romantique, auxquelles on pourrait ajouter Prométhée et le Christ (Vigny, Nerval, G. Sand, etc.).

Néanmoins le critique trouve que cette révolte formulée par Baudelaire a une portée limitée en raison, d'une part, du rôle réducteur qu'il fait jouer à la femme noire : « L'équilibre du monde est recherché dans le négatif et le monstrueux. Si donc toutes les femmes apparaissent aux yeux du poète comme l'incarnation morale de Satan, la femme noire est dans l'inconscient de Baudelaire l'incarnation physique du Prince des Ténèbres. » (Améla, 1987 : 357). Le poète revient ainsi à une attitude qui n'est guère autre chose qu'une « posture » et qui se trouve bien en deçà de la Révolte romantique. D'autre part, ajoute Améla, l'harmonie du monde et sa beauté ainsi que la logique de la révolte qui marquent tant de poèmes baudelairiens sont toujours susceptibles de se désintégrer, tant est violent chez lui l'attrait du gouffre et du néant. (Améla, 1987 : 359-360).

L'association du noir et de la lumière entraîne enfin une dernière conséquence. Baudelaire avait employé dans son poème en prose, *Le désir de peindre*, la formule « soleil noir ». Le poète avait déjà pu la lire chez Nerval dans le *Voyage en Orient*¹⁸ et, bien sûr, dans le célèbre sonnet des *Chimères*, *El Desdichado*, à la fin des *Filles du feu*. Mais, alors que chez Nerval l'utilisation de l'oxymore renvoie à une logique de type syncrétique, qui, à l'idée de succession dans l'Histoire, préfère, comme le note Jean-Pierre Richard, celle d'une « présence continue, d'une retransmission à la fois matérielle et spirituelle d'existence. » (Richard, 1955 : 372). Or, cette logique qui est celle du Mythe que Nerval ne cesse de construire d'une œuvre à

¹⁷ Baudelaire, *Les litanies de Satan*, CXX, *Fleurs du Mal*, édition de 1861.

¹⁸ Nerval, *Voyage en Orient, Les femmes du Caire, Les esclaves*, I, *Un lever de soleil* (Nerval, 1998 : 195).

l'autre n'apparaît en définitive que de façon très limitée chez Baudelaire. C'est là que je situerais la conclusion qui me paraît se dégager du chapitre qu'Améla a consacrée à Baudelaire : celui-ci fut un nervalien incomplet et l'on comprendra que Nerval demeure, par la façon dont il a conçu ce mythe grandiose de l'Afrique, le centre de gravité de la démarche d'Améla¹⁹.

La partie consacrée à Baudelaire apparaît ainsi comme en retrait par rapport à l'étude portant sur Hugo et Nerval. Pour le critique, cet infléchissement tient au fait que l'usage que Baudelaire fait de l'Afrique est souvent de l'ordre de la posture beaucoup plus que du mythe. En revanche, avec Rimbaud, objet du chapitre V, intitulé « Esthétique de la révolte » (Améla, 1987 : 363-449), nous revenons pleinement vers le régime du mythe.

Dans un premier temps, Améla envisage le mythe de l'Afrique chez Rimbaud selon une « interprétation matérialiste et historique », dans le prolongement de l'article de Césaire, « Poésie et connaissance²⁰ » ainsi que du développement du *Discours sur le colonialisme*²¹ consacré aux *Chants de Maldoror*. Le critique reprend ainsi la thèse selon laquelle il existe une « conjonction » entre le développement du capitalisme colonial, à partir de 1850, et la « 'révolution poétique' qui a surgi en Europe aux alentours de 1850. Cette perspective projette un éclairage nouveau sur l'œuvre 'révolutionnaire' » (Améla, 1987 : 384-385) de Lautréamont, Rimbaud ou Mallarmé.

Néanmoins, le critique ne poursuit pas jusqu'au bout dans cette voie, car, pour lui, la révolte exprimée par ces poètes n'est pas seulement dirigée contre la société capitaliste, en

¹⁹ Il est vrai que ce résultat était déjà annoncé par les titres retenus par Améla pour les chapitres III et IV concernant respectivement Nerval et Baudelaire : « L'Afrique mystique » et « L'Afrique érotique » et qui constituent deux angles d'attaque qui ne peuvent guère être mis sur le même plan.

²⁰ Conférence prononcée au Congrès de philosophie de Port au Prince et repris dans la revue *Tropiques*, n° 12, janvier 1945, p. 157-170.

²¹ Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, 72 p.

métropole ou dans les colonies ; elle est également d'ordre métaphysique dans la mesure où l'adversaire qu'ils cherchent à détruire est à la fois Dieu et l'homme, tel que l'a produit l'humanisme occidental. Et, dans le cas de Rimbaud, cette révolte semble être d'abord l'expression d'une expérience existentielle, une sorte de donnée première antérieure à toute prise en compte de la violence du monde social. Certes, les éléments constitutifs de ce dernier demeurent présents tout au long de l'œuvre du poète, mais ils ne sont que les moyens, les signifiants, permettant de dire cette expérience première.

C'est dans cette perspective qu'Améla commente le poème, écrit probablement en 1872, « Qu'est-ce que pour nous, mon cœur, que les nappes de sang... » (Améla, 1987 : 388) et interprète les titres envisagés par Rimbaud pour *Une saison en enfer : Livre païen* ou *Livre nègre* (Améla, 1987 : 387-390). Il souligne en particulier comment, dans ce livre deux lignes mélodiques se font entendre. La première fait entendre l'opposition du sujet au monde social, de celui qui, « encore tout enfant [admirait] le forçat intraitable sur qui se referme toujours le bagne²² » et qui plus tard va s'identifier au nègre, symbole parfait de l'aliéné, de l'esclave et du colonisés. La deuxième retrace ce qu'annonçait tout simplement le titre : une *descente aux enfers*. Le poème retrace ainsi les douloureuses étapes d'un long voyage initiatique :

Le terme de ce voyage se situe aux coins les plus reculés de la terre, « *aux confins du monde, dans la Terre Sainte, tout à l'opposé de l'Enfer.* » Le lieu de repos auquel le poète aspire, c'est « *le royaume des enfants de Cham* », l'Afrique. [...] L'identification au nègre est donc aussi un voyage psychologique et mystique qui conduit le nouveau postulant aux portes de l'Enfer, où vit la race inférieure des réprouvés. Le mouvement du départ commande également celui du retour « *avec des membres de fer, la peau sombre.* » (Améla, 1987 : 400).

C'est pourquoi, comme le note Améla, sur bien des points, on peut rapprocher *Une saison en enfer* de l'itinéraire de Nerval. Sur ce plan, on sera sensible à la façon dont le poème de Rimbaud contient aussi une perspective de salut : « Au-delà de l'Enfer, s'ouvre une nouvelle ère où l'homme pourra entrer dans la terre promise. '*Et à l'aurore [...] nous entrerons aux splendides villes.*' » (Améla, 1987 : 397).

²² Rimbaud, *Une saison en enfer, Mauvais sang*, p. 181.

Dans la suite du chapitre, Améla analyse quelques particularités de l'écriture « nègre » de Rimbaud et il souligne en particulier : l'importance de la répétition, de la dissymétrie, la relation entre parole et danse, entre poésie écrite et parole du griot, etc. (Améla, 1987 : 410-414, 418-420, 415-416). Le critique procède ainsi à une étude de la rhétorique nègre de Rimbaud et il s'appuie largement sur les catégories mises en avant ou, si l'on préfère, postulées par Senghor dans ses essais critiques. Ce type d'analyse interfère avec une réflexion d'un autre type, plus intéressante à mes yeux, sur la question du « primitivisme » de Rimbaud et sur la relation que l'on peut établir entre cette dernière notion et l'écriture du poète. Ce nouvel angle d'attaque permet au critique de faire ressortir une tension essentielle qui ne cesse de travailler le texte rimbaldien :

Rimbaud s'est enfermé dans la position singulière d'un écrivain qui prétend utiliser une langue qui n'est pas la sienne ; attitude qui autorise des écarts. [...] On n'a pas suffisamment insisté, à notre avis, sur la spécificité des problèmes de l'écriture rimbaldienne en rapport avec un langage qui récuse ses fondements culturels et linguistiques. Rimbaud, qui s'est voulu mentalement colonisé, utilise contre le colonisateur la langue et souvent les concepts des nouveaux maîtres. (Améla, 1987 : 406).

Parallèlement, cette tension que l'on va retrouver plus tard dans les textes des écrivains issus des mondes coloniaux se combine avec une autre dynamique reposant sur deux principes antagonistes : la dénonciation du monde social et la voyance du poète. Mis en contact, ces deux principes produisent un travail de transposition et de mutation/permutation des éléments :

Le langage rimbaldien vitupère le système esclavagiste et colonialiste qui a donné pour mission à ses enfants [...] l'appropriation des territoires lointains. Mais il y a impression d'images et les visions s'entremêlent : les esclaves et les colonisés changent d'identité ; petit à petit, ce ne sont plus ceux que l'on croyait. Les conquérants adoptent la même allure que ceux qu'ils ont soumis. Les missionnaires de la civilisation deviennent aussi malheureux, aussi déguenillés que les indigènes à conquérir. [...] Rimbaud raille les prétentions de l'Occident, désacralise ses rites par un discours violent qui cache volontairement son propre sens. (Améla, 1987 : 424-425).

Dans une longue conclusion à ce chapitre, Améla trace un bilan de la question de la « négritude » de Rimbaud. Pour le critique, celle-ci ne fait aucun doute. Encore faut-il

considérer à leur juste valeur les manifestations évidentes de la thématique et de la rhétorique nègres du poète. A cet égard, Améla invite à la prudence en rappelant qu'au-delà de ce qui est évident, bruyant, pittoresque, il y a d'abord le texte et, éventuellement, le sens dont celui-ci est susceptible d'être porteur. Il le dit en termes fort mesurés : « Rechercher le sens, quelque insuffisant soit-il, c'est déjà donner la preuve du sens. Même le non-sens est révélateur de signification. On peut donc lire *Une saison* et les *Illuminations* comme un ensemble de textes écrits par un auteur qui se dit 'nègre'. » (Améla, 1987 : 443).

En se centrant sur la question du sens, Améla songe peut-être aux objections qui auraient pu être opposées, lors de la soutenance, à l'idée d'un Rimbaud « nègre ». La rhétorique de la thèse nous prive ainsi d'un bilan plus fourni concernant l'usage que Rimbaud a fait de l'Afrique et la façon dont il se situe par rapport à Hugo, Nerval et Baudelaire. L'analyse qu'Améla a consacrée à Rimbaud permet de répondre à cette question. A cet égard, Rimbaud est sans aucun doute celui qui, parmi les quatre auteurs retenus dans le *corpus*, l'écrivain le plus proche de Nerval si l'on s'en tient à la façon dont ils ont construit et reconstruit ce mythe de l'Afrique. Mais ils ne l'ont pas fait de la même façon. Nerval a organisé sa vie autour d'une préoccupation constante, à la fois objet de science et source d'angoisse : le refus de voir se succéder dans un mouvement irréversible, civilisations, croyances, religions. *Le Voyage en Orient*, qui est d'ailleurs aussi un voyage en Afrique, offre à l'écrivain un moyen d'arrêter ce processus. Rimbaud, lui, part d'un tout autre point de vue, constitué par son opposition à la violence du monde social qu'il récuse et qu'il exprime en s'identifiant au nègre, la victime sociale par excellence.

La « négritude » de Nerval est une négritude savante, ce qui n'exclut pas l'angoisse. Celle de Rimbaud est plus instinctive, plus « primitive » ou du moins, comme le note Améla, se donne à lire comme telle. Si l'on devait transposer cette opposition au XXe siècle et dans un autre domaine littéraire, je dirais volontiers, sans que le parallèle paraisse forcé, qu'il y a

chez Nerval manifestation d'une négritude-civilisation, qui, s'appuyant sur l'Histoire et les textes, annonce le projet de Cheik Anta Diop ; alors qu'il y a chez Rimbaud un usage du primitivisme, qui annonce la célébration par Césaire dans le *Cahier* de « ceux qui n'ont jamais rien inventé. »

Le dernier chapitre, qui a pour titre « Afrique fin de siècle » (Améla, 1987 : 449-561) traite de ce l'on pourrait appeler la dégradation du mythe de l'Afrique ou sa réduction à l'état de mythologie chez un certain nombre d'écrivains français dans les dernières années du XIXe siècle et au début du siècle suivant. L'analyse est fouillée et elle permet au lecteur de prendre toute la mesure d'une évolution très rapide qui a conduit la plupart des auteurs examinés aux antipodes du « mythe de l'Afrique » tel que l'avait élaboré Hugo, Nerval, Baudelaire et Rimbaud. Améla souligne les formes diverses prise par cette production littéraire (littérature de voyage, pour la jeunesse, exotisme, littérature coloniale, etc.) ainsi que la prégnance d'une vision raciste et réductrice de l'Afrique et des Africains. Cette dernière tendance s'appuyant sur des ouvrages à prétention scientifique (Améla, 1987 : 452-454, 460-461). Parmi les auteurs étudiés on retiendra plusieurs écrivains relevant de la « grande » littérature : Psichari, Céline, Conchon, entre autres.

Une des fonctions de ce chapitre est, à mon sens, de souligner le rythme subtil sur lequel Améla a construit son *Thème de l'Afrique*. Les différents chapitres concernant respectivement Hugo, Nerval, Baudelaire et Rimbaud constituent le cœur de l'ouvrage et ils font apparaître une opposition entre deux attitudes distinctes chez les écrivains considérés : d'un côté, ce qui est de l'ordre de la construction du mythe ; de l'autre, ce qui est de l'ordre de la posture et entache par conséquent le mythe de préoccupations personnelles. Ainsi se dessine une ligne. Nous commençons avec Hugo et nous ne sommes pas déçus mais le mythe de l'Afrique correspond chez lui plutôt à une période de son activité créatrice et, de plus, il

interfère avec cette question de la culpabilité qui, dans son principe, n'est pas directement en relation avec le mythe. En revanche, avec Nerval nous entrons d'emblée dans le Mythe, sous sa forme la plus construite et la plus fascinante. A l'inverse, Baudelaire demeure trop souvent prisonnier du souci de produire une apparence, une posture et, chez lui, le mythe, en dépit d'envolées grandioses, ne réussit pas toujours à nous entraîner. Mais, avec Rimbaud, nous repartons vers les sommets et, pour ma part, en tant que lecteur, je me sens emporté par ce parallèle entre les deux formes du mythe : « savant » chez Nerval, « primitif » chez Rimbaud. Quant au dernier chapitre, « Afrique fin de siècle », il nous fait quitter ces hauteurs du mythe pour tomber dans l'univers plat et réducteur de l'idéologie coloniale et, devant le spectacle de cette dégradation, nous pouvons alors poser une ultime question : « Le romantisme reviendra-t-il ? »

Œuvre savante, qui répond aux exigences de la recherche universitaire et également à la rhétorique qui lui est inhérente, *L'Afrique comme thème poétique dans la littérature française au XIXe siècle* est une démarche personnelle et passionnée, qui peut se lire comme une sorte de dialogue avec Léon Cellier, le « myste », dont l'œuvre nous a si profondément et si durablement marqués, Améla et moi. On le voit notamment dans les nombreuses références qui tout au long de l'ouvrage renvoient à ses écrits. Et, plus secrètement encore, dans le rythme qu'Améla a donné à sa démarche, en plaçant au sommet de la courbe la forme que Nerval avait donnée à son mythe de l'Afrique. Et, relisant aujourd'hui, après tant d'années, cette thèse soutenue en 1987, je retrouve comme un écho de nos conversations de Lomé, lorsque nous convenions que, si tout ce qu'avait écrit Cellier était toujours excellent, c'est quand même dans ses travaux sur Nerval qu'il s'était surpassé.

Au-delà, Améla développe une idée qui ne pouvait que nous rapprocher et selon laquelle le propre de l'écrivain digne de ce nom, de l'artiste véritable, serait d'avoir la capacité d'échapper à la *doxa* et de se situer à l'écart et à l'encontre de celle-ci. Cette aptitude

aide à comprendre tout ce qui sépare l’Afrique des romantiques et l’ « Afrique fin de siècle ». De plus, en attirant notre attention sur ce fait, Améla vient nous rappeler, de façon parfois intempestive, la situation d’énonciation dans laquelle se trouve placé l’écrivain africain qui doit à la fois parler pour les siens (et en leur nom) et s’en séparer, s’il veut être écrivain.

Les Odes lyriques

Au début de l’année 1979, Améla me montra un volume qu’il venait de déposer dans l’une des vitrines du Département des Lettres Modernes et qui allait figurer désormais aux côtés d’ouvrages ou de tirés-à-part d’articles écrits par d’autres collègues et il ajouta : « Bien sûr, il y en a un pour toi » et il m’en remit aussitôt un exemplaire dédicacé qu’il avait préparé. Il s’agissait d’un recueil de poèmes, qui avait pour titre : *Odes lyriques. Chants d’amour-Pyrrhiques-Antiennes et Motets*. Sur le plan matériel, ce recueil se présentait sous la forme d’un volume ronéoté tiré sur stencils, de 81 pages de format 21 x 29,5 cm imprimées au recto.

La dédicace écrite par Améla sur mon exemplaire était la suivante :

A mon très cher ami,
Docteur du Département
En gage de notre amitié très profonde
Améla
Lomé, le 29/02/1979

Ce texte que je ne peux relire aujourd’hui sans une profonde émotion est à l’image d’Améla : intense, n’excluant ni la litote ni le respect dû aux aînés -je venais de soutenir ma thèse d’État à Lille III, en juin 1978-, fraternel aussi. Mais il comporte une erreur factuelle : 1979 ne pouvait être une année bissextile et il n’y eut jamais de 29 février 1979 !

Si l’on se reporte à la bibliographie figurant à la fin du présent ouvrage, on constate que cette première édition ronéotée des *Odes lyriques*, parue à Lomé en 1979 sans mention d’un éditeur ou d’un imprimeur, a été suivie d’une édition imprimée parue en 1983 chez

Akpagnon, maison fondée quelques années auparavant par l'écrivain togolais Yves-Emmanuel Dogbé et dont le siège était à Le Mée-sur-Seine (77350)²³. Entre ces deux éditions, il n'existe pas de différence quant au contenu des poèmes du recueil et à leur répartition dans chacune des trois grandes sections de celui-ci, telles que les indiquait le sous-titre. En revanche, l'édition publiée par Akpagnon comporte trois ajouts : ma propre préface, l'« Avant-dire » écrit par Améla à la suite de celle-ci et qui se termine par la précision suivante : « Champigny-sur-Marne, 18 juin 1982 » (Améla, 1983 : 11-12) et, enfin, une table des matières.

En ce qui concerne ma propre préface, se pose la question de la date à laquelle je l'ai écrite. Je l'ai probablement rédigée à Lomé en me fondant sur la lecture de l'exemplaire ronéoté que m'avait remis Améla, car il m'apparaît, en la relisant aujourd'hui, qu'elle est d'un bout à l'autre un plaidoyer en faveur des droits de l'écrivain au paradoxe et à l'écart contre toutes les forces susceptibles de s'opposer à son essor et qu'incarnait alors l'idéologie de l'« authenticité » claironnée par le régime. En somme, il s'agissait d'un texte « en situation » et qui se faisait l'écho de l'argumentation développée, peu de temps avant, dans *Littérature et développement*. Dans cette perspective, la référence qui était fait au livre cardinal de Camara Sory, *Gens de la parole*²⁴, me paraissait un moyen, pas uniquement rhétorique, de faire taire les tenants de l'authenticité -il en existait aussi dans le monde académique, ici et là-, en rappelant que, dans certains cas, les sociétés dites traditionnelles avaient affirmé la nécessité de laisser à l'art et à l'artiste un droit à l'écart et à la transgression.

C'est pourquoi, il est fort probable que cette préface, qui, par définition, ne figurait pas dans l'exemplaire dédicacé que m'avait remis Améla, ait été préparée pour une nouvelle

²³ Yves-Emmanuel Dogbé (1939-2004) a fondé les éditions Akpagnon en 1977. Celles-ci ont publié une trentaine d'ouvrages et ont cessé leur activité en 2003.

²⁴ Camara Sory, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris/La Haye, Mouton, 1976, 358 p.

édition ronéotée parue en avril ou mai 1979. Un document trouvé dans le volume ronéoté me confirme dans cette hypothèse. Celui-ci est constitué de notes qui résument une conversation avec Améla, dans laquelle ce dernier, après avoir rappelé quelques personnages de son ascendance, m'exposait sa conception de la poésie et le rôle très ambivalent que le christianisme avait joué dans son itinéraire depuis l'enfance. Autant de thèmes autour desquels s'organise *Odes lyriques*, en ses trois parties nettement distinctes.

L'« Avant-dire » d'Améla, découvert seulement dans la deuxième édition, insiste sur deux points. Le premier concerne le « caractère si intime de [ces] chansons » que le poète croyait ne pouvoir les « murmurer » qu'à lui-même, mais l'insistance des amis a eu raison finalement de cette hésitation. Cette intimité, présente notamment à travers la thématique amoureuse déployée par le poète présente peut-être un caractère relatif car elle s'inscrit, comme le rappelle Améla, dans un processus qui est de l'ordre du religieux, au sens premier du terme : « L'amour ! L'amour m'a tourné la tête comme un bélier de Dionysos infatué. Mais ma vérité nue est aussi pure que le front d'un enfant. » (Améla, 1983 : 11). La perspective d'ailleurs ne cesse de s'élargir et l'auteur se plaît à montrer à quel point cette « intimité », cette « pudeur », est inséparable d'une histoire et d'une civilisation :

Amour, bien sûr, mais aussi 'travaux et jours' rythmés par le bouillonnement tellurique de la terre de mes ancêtres. Je suis prince. Et c'est de ma maison que les prêtres guerriers proclamaient : « Quirinus pacifique s'est mué aujourd'hui sous le coup de furor. En Mars bellator revêtu de la trabée. Allons, braves des braves, le sentier de la guerre est ouvert. » (Améla, 1983 : 11).

Le second point important de cet « Avant-dire » réside dans ce que j'appellerai une vision toute nervalienne du monde, qui refuse l'idée qu'il puisse exister une succession, dans un temps à jamais irréversible, des époques, des civilisations, des religions et des dieux et déesses. On a vu à quel point cet aspect de la pensée de Gérard de Nerval devait retenir l'intérêt d'Améla dans sa thèse sur la poésie française du XIXe siècle. Et ici, en quelques mots, la problématique est déjà cernée dans sa magnifique lumière : « C'est aussi dans ce pays

montagnard que s'est implanté à jamais le caducée de Christ-Jésus, où les cloches sonnent quand sonnent aubes mâtines et vêpres. Je ne veux être que l'enfant de mon pays. » (Améla, 1983 : 12).

Pour Améla, l'intime est inséparable du collectif et on le notera en particulier dans la fascination qu'exerce sur lui la poésie traditionnelle et qui aboutit, notamment dans les *Chants d'amour* et les *Pyrrhiques*, à ces poèmes où l'on retrouve un écho nullement allusif aux nombreux poèmes qui rythmaient et rythment encore la vie des peuples du golfe du Bénin et ceux de l'immédiat arrière-pays auxquels se rattache la lignée du poète, « montagnard à la démarche lourde et païenne » : Chants de guerre et d'amour, chants de l'initiation, antique sagesse du temps légendaire de l'épopée où chacun rêvait de pouvoir dire, comme dans « Kamikazes » :

Qui me connaît sait que mon âme est intacte comme au premier jour
 Chaque minute, attente mortelle, prend mesure de mon cœur d'homme
 Je suis plus terrible que le léopard plus irrésistible que l'incendie
 J'ai pactisé avec la mort, la familière de mes jours la compagne de mes nuits
 Capitaine et timonier du navire amiral
 Princes de mes armées fidèles, étalon issu de héros faiseurs de victoires.
 La peur m'est inconnue. (Améla, 1983 : 61-62).

La perspective sur laquelle insiste Améla me paraît (et me paraissait) cependant avoir une portée limitée, dans la mesure où elle tend à juxtaposer la manifestation d'un moi intime et celle d'un moi public, « civilisationnel ». Or, ce qui me frappait hier et qui continue de me frapper aujourd'hui, c'est une tonalité particulière qui ordonne les textes composant le recueil autour d'un point central, d'un foyer lumineux, dont chacun dérive inlassablement et que j'appellerai tout simplement *l'affirmation de la primauté du sujet*. Car la voix qui parle ici parle d'abord pour elle-même et d'elle-même beaucoup plus que du monde extérieur.

Pour un poète, vouloir affirmer la primauté du sujet, c'est adopter comme règle de conduite que tout est susceptible d'être dit et que, par conséquent, il faut délibérément dissiper les inhibitions, les codes sociaux, idéologiques, religieux, qui s'opposent à la prise de parole. Et tout dire, c'est d'abord laisser parler son corps dont les muscles, le sang, les nerfs, les humeurs, les fantômes, les désirs constituent la source toujours renouvelée de la parole poétique. Et, sur ce plan, on notera la subtile dialectique à quatre termes qui s'instaure, en particulier dans les *Chants d'amour*, entre, d'une part, le narcissisme, lui-même ambivalent parce qu'il est à la fois jouissance et frustration, et, d'autre part, l'aspiration à la fusion des corps, objet d'une quête passionnée mais dont on redoute en même temps qu'elle ne débouche sur une solitude plus irrémédiable. Dialectique dont le poème « Tous vos visages », construit à partir de la confrontation de deux images inconciliables de la Femme, la Surface et la Profondeur, donnera une idée :

Tous vos visages sont des miroirs déformants

Je voudrais m'y mirer tour à tour

Tous vos visages sont des amphores débordantes

Que je m'y abreuve jusqu'à l'ivresse

Oh ! Il y a encore des navires qui tanguent dans les ports

Il y a encore des îles où pendent des fruits d'or

Et je rêve !

Laissez-moi mes rêves pour encore un instant de bonheur. (Améla, 1983 : 39).

Tout dire, c'est encore, pour le poète, en levant les inhibitions culturelles liées à l'histoire de l'Afrique et de ses littératures, accepter de laisser parler tous les textes lus ou entendus et dont les voix mêlées constituent aussi la *voix* de ce dernier dans son individualité et son intimité les plus profondes. Il y a là un aspect symphonique et savant où l'on retrouve tour à tour le souffle de la poésie africaine traditionnelle, celui de Senghor, de Baudelaire :

Ah ! Cette douloureuse remontée des profondeurs de ma mémoire

Ton nom souffle dans mon balbutiement comme un sifflet de serpent

Cette nuit atroce du douze mai durant la litanie de ton lignage.

Un spectre était ton ombre. (Améla, 1983 : 20) ;

le rythme heurté de Damas : « Je te scarifie/Je te broie/Je te ploie/Et tu cries/Je t'abats/Et tu te débats. » (Améla, 1983 : 45) ; de Birago Diop, par exemple, dans le sonnet « Souvenir » où l'on retrouve cette combinaison subtile entre mémoire et culture qui marque bien des poèmes de *Leurres et lueurs*. On notera encore le souvenir deux fois millénaire de la poésie lyrique grecque, dans ses deux modalités distinctes : intime et bouleversant avec Sapho et public avec Pindare ; la dimension cosmique et charnelle de Claudel et Saint John Perse et, au-delà de leurs œuvres, l'écho des chroniques bibliques ; mais aussi les chants d'église, objet plus spécialement de la troisième partie du recueil, *Antiennes et Motets*, genre qui peut conduire aux textes les plus conventionnels comme les *Cantiques* que Patrice de la Tour du Pin a écrits pour le missel de l'église catholique, mais qui peut conduire aussi à *Sagesse* de Verlaine, aux *Poésies d'Humilis* de Germain Nouveau, aux poèmes de Péguy. Sans aucun doute, Améla s'est souvenu de ces grands exemples dans cette dernière partie où il a rappelé de façon poignante, dans la conversation que j'eus avec lui, ce qu'il appelait sa « course effrénée après avoir fui le Temple [et sa] peur d'être repris » et qui se conciliait dans son esprit avec l'aspiration à connaître un « Jésus compagnon²⁵ ».

Un flot multiple irrigue ainsi la poésie d'Améla et on devine à quel point celle-ci se constitue à partir des apports les plus divers, occidentaux tout autant que négro-africains. On comprendra par là qu'Améla me soit apparu et continue de m'apparaître comme un véritable poète, car il a su aller résolument à l'encontre des codes dans lesquels toute société invite

²⁵ Je cite ici les formules d'Améla que j'avais notées après une conversation avec lui sur les *Odes lyriques*. Une autre formule mérite ici d'être citée, qui éclaire et limite la dimension religieuse du recueil : « rêve d'une femme qui donne autre chose que le désir sexuel ». On pense au terme rimbaldien de « camaraderie des femmes » au début de *Mauvais sang* dans *Une saison en enfer* : « Mais l'orgie et la camaraderie des femmes m'étaient interdites. Pas même un compagnon. »

l'individu, dès ses premières paroles, à inscrire son propre discours et être un *locuteur marginal*. Pour atteindre ce statut, Améla a tiré un grand parti de la culture savante acquise, depuis ses études secondaires, auprès de l'Occident. Mais il ne s'est pas contenté d'importer celle-ci dans ses textes poétiques. Il l'a utilisée dans une perspective comparatiste qui l'a conduit à lire les textes et les faits africains à la lueur des catégories que lui fournissait cette culture et, inversement, il s'est servi des catégories de la culture africaine pour interpréter ou réinterpréter cette culture occidentale, antique ou moderne et contemporaine. Ce processus est un moteur de son écriture, universitaire et/ou poétique et c'est pourquoi il devient souvent difficile de tracer une frontière pertinente entre les deux types d'écriture.

Je rappellerai enfin que ce point de vue sur les *Odes lyriques* n'a rien d'isolé et je donnerai deux exemples. Dès 1984, Guy Ossito Midiohouan, publiait, dans *Peuples Noirs, Peuples Africains*, une recension assez longue des *Odes lyriques*, dans laquelle il invitait ses lecteurs à ne pas commettre de contresens sur le côté « savant » du recueil : « Nous avons affaire à un *Nègre gréco- latin* [...], un *Nègre savant* » [...] qui, « à la faveur d'une remarquable innutrition » réussit à produire « une parole qu'on est bien obligé de reconnaître comme personnelle et non dépourvue d'originalité. » (Midiohouan, 1984 : 108). L'auteur de l'article accordait par ailleurs une grande place à l'inspiration « chrétienne » du recueil en rappelant d'emblée qu'on devait aborder cet aspect sous l'angle de la culture plus que de la foi : « ce poète est aussi un *Nègre chrétien*, craignant Dieu, louant et priant Jésus-Christ, connaissant parfaitement *La Bible*, l'une de ses références favorites. » (Midiohouan, 1984 : 109). Mais cette connaissance des textes sacrés et des préceptes de la religion s'accompagnait d'une omniprésence de toute une thématique phallique. Midiohouan voyait dans ce mélange des tonalités la « marque de la personnalité tourmentée d'un ancien séminariste à la sexualité problématique, aujourd'hui professeur de littérature française. » Interprétation un peu facile

que Midiohouan corrigeait aussitôt en ajoutant que cette «poésie met l'éclectisme au service de la transgression et [...] n'aspire, selon le mot de Césaire, qu'à 'franchir le porche des perditions'. » (Midiohouan, 1984 : 109). Le critique soulignait d'autre part la complexité de la composition du recueil, qui va bien au-delà du plan impliqué par les trois grandes subdivisions. A ce sujet, il insistait sur un art de « brouiller les pistes » et une rhétorique de la « réversibilité » : « le poète semble brouiller les pistes, [...] les « Chants d'Amour », empreints de narcissisme et délicieusement exaspérants, sont comme un dérivatif à la tristesse et à l'angoisse d'une vie faite de déception, d'amertume et même de désespoir, qui apparaît comme le thème majeur des « Pyrrhiques » ainsi que des « Antiennes et Motets ». (Midiohouan, 1984 : 110-111).

Dans sa conclusion, Midiohouan, soulignait l'importance des *Odes* et rappelait de façon claire à qui voulait l'entendre que la condition faite au poète en Afrique aujourd'hui rendait nécessaire un certain « hermétisme » :

Si ce premier recueil de Hilla-Laobé Améla révèle la difficulté d'être d'un poète en quête d'équilibre et d'Absolu, il témoigne aussi d'une difficulté de dire (« venez écouter mes hoquets étouffés ») qui donne au langage son caractère allusif, souvent allégorique jusqu'à l'hermétisme parfois – hermétisme qui répond à une nécessité extérieure, autant dire qui résulte de la mise en œuvre d'une savante technique de camouflage²⁶. C'est en cela que ces *Odes lyriques* sont l'œuvre d'un poète qui est aussi « l'enfant de (son) pays ». (Midiohouan, 1984 : 111).

On était loin des notions d'engagement et de transparence, caractéristiques du discours tenu sur la littérature au cours des années 1950-1960...

Treize ans plus tard, dans un numéro spécial de la revue *Notre Librairie*, consacré à la littérature togolaise, Simon A. Amegbléamé, qui, par ailleurs, avait donné dans ce même numéro deux autres contributions (« Félix Couchoro, écrivain des frontières » et

²⁶ Le terme de « camouflage » rappelle le conseil donné par Sony à Améla lorsqu'il invitait ce dernier à abandonner le domaine de l'histoire romaine, jugé trop risqué dans l'Afrique des années 1970-1980.

« L'autobiographie ») consacrait un article aux *Odes lyriques*, « Hilla-Laobé Améla poète de l'ivresse », dans une perspective qui vient compléter et enrichir celle de Midiohouan. Amegbléamé part de l'« hermétisme » d'Améla, qui combine éléments de la culture gréco-latine et multiples références à la culture togolaise de la côte et des plateaux et qui a suscité parfois l'irritation de lecteurs qui ne retrouvent pas dans ces poèmes l'africanité convenue à laquelle ils s'attendaient. Il souligne à quel point une telle attitude critique passe à côté de l'essentiel, car ce qu'il faut relever en premier lieu chez Améla, c'est un souci de cohérence, lisible en particulier dans la circulation existant entre son écriture de poète et son écriture de chercheur. Il y a là un angle d'attaque qui permet d'appréhender le poétique :

Plus d'une vingtaine d'années sépare la germination et la publication des *Odes lyriques*. Le poète n'a donné une forme définitive à son recueil qu'au moment où il achevait sa thèse sur la poésie française avec une insistance particulière sur Hugo, Nerval, Baudelaire et Rimbaud. C'est dire que des pièces conçues dans la jeunesse n'ont été mises à jour que dans la maturité, à telle enseigne qu'on peut considérer que malgré leur préciosité, ces poèmes sont le fruit de la maîtrise de son art de poète. (Amegbléamé, 1997 : 104).

Le critique étudie ensuite le titre et la structure du recueil en insistant sur le fait qu'on ne peut se contenter de suivre le mouvement indiqué par les trois parties du recueil. Certes, ces trois parties indiquent une progression : « Après l'acte d'amour et la danse de la victoire, expression d'un paganisme triomphant, s'il y a des fautes à se faire pardonner, le Seigneur veuille bien entendre nos prières dites dans le recueillement. » (Amegbléamé, 1997 : 105). Mais, au-delà de cette religion farouche, qui offre peu d'espoir aux humains, il y a les promesses de salut telles que les ont écrites des poètes comme Nerval ou Rimbaud. Aux yeux d'Amegbléamé, c'est là que réside l'originalité profonde des *Odes lyriques* et le choc que ce livre peut provoquer chez les lecteurs :

Il se dégage des poèmes, surtout des *Antiennes et Motets*, une émotion profonde qui confine à la tristesse. [...] Le poète serait-il un romantique attardé pour qui l'essentiel de la poésie résiderait dans l'élégie, c'est-à-dire dans l'expression de la tristesse ? En réalité, le poète est convaincu que la vie est une attente angoissante de la mort : l'enseignement de Bouddha, de Pythagore ou de Jésus n'exprime pas autre chose et il est vain de se dérober par des subterfuges. [...] Comme on le voit, la poésie d'Améla est marquée par une profondeur

remarquable ; le choix des thèmes qu'il développe le distingue particulièrement parmi les poètes de la négritude ou de l'africanité. (Amegbléamé, 1997 : 105).

Au fond, il y a quelque chose de commun entre ces deux articles, l'un écrit peu après la publication des *Odes*, l'autre presque 15 ans après, dans la mesure où les deux critiques s'accordent sur l'originalité d'un recueil poétique, qui tient, pour l'essentiel, à la conscience aigüe qui ne cesse de traverser chacun des textes qui le constituent.

BIBLIOGRAPHIE

-Amegbléamé, Agbéko Simon, « Hilla Laobé Améla, le poète de l'ivresse », in *Notre Librairie*, n° 131, *Littérature togolaise*, juillet-septembre 1997, p. 104-106.

-Améla, Janvier-Yaogan Amélavi, *César : Recherches sur les fondements politiques et moraux du césarisme*, Thèse de 3^{ème} Cycle pour le Doctorat ès Lettres (sic), Université de Lyon II, Unité d'Études et de Recherches de l'Antiquité, s. d. [1973 a], ronéoté, 155 p.

-Améla, Yao Edo Amelavi, *César : Recherches sur les fondements politiques et moraux du césarisme*, Université de Lyon II, Doctorat de III^e Cycle, Direction du Travail : M. Michel Rambaud, Professeur titulaire, Université Lyon II, juin 1973 b, ronéoté, 135 p. [Les différences (présentation matérielle, rhétorique de la thèse, etc.) que l'on peut observer entre les deux exemplaires donnent à penser que c'est le premier qui a constitué l'exemplaire remis au jury pour la soutenance].

-Améla, Yao [Sur les documents consultés, la suite du nom n'est pas lisible], Fragments de la thèse de Doctorat d'État, *L'aspiration au pouvoir de Cicéron : Volume I, Introduction*, p. 1-8 ; Titre I, *La Cura Rei publicae*, p. 9-27 ; Titre II, *Le régime civil*, p. 28-39 ; Titre III, *La course au pouvoir*, p. 40-61 ; Titre IV, *Idéologie politique*, p. 62-72 ; Titre V, *L'exercice du pouvoir*, 73-96 ; II^{ème} Partie, *Rome sous la révolution césarienne*, 60-49 av. J.C., p. 97 ; III^{ème} Partie, *La politique cicéronienne durant la Guerre civile*, p. 98 ; IV^{ème} Partie, *Dernières luttes de Cicéron, des Ides de Mars à novembre 43 av. J. C.*, p. 1-92 ; *Table des matières*, p. 100-101. [Les p. 93-99 sont manquantes]. **Volume II**, texte identique, p. 1-96, mais avec ajout d'une *Table des matières* paginée 100-101 ; II^{ème} Partie, *Rome sous la révolution césarienne*, 60-49 av. J.C., p. 102 ; III^{ème} Partie, *La politique cicéronienne durant la Guerre civile*, p. 103 ; IV^{ème} Partie, *Dernières luttes de Cicéron, des Ides de Mars à*

novembre 43 av. J. C., p. 1-97 [Reprend le texte du Volume I, p. 1-92, dans un corps plus gros] ; *Bibliographie des Première et Deuxième Parties*, paginée 1-3 et 4-5.

-Améla, Yao Édo Amélavi, « La rêverie héroïque dans l'œuvre de Paul Claudel et de Léopold S. Senghor », in *Annales de l'Université du Bénin*, Lomé, 1976, p. 25-36.

-Améla, Yao Edo, « Platon, Cicéron, saint Augustin. L'Africain et la formulation de la pensée chrétienne », in *Annales de l'Université du Bénin* [Lomé], tome VI, 1979, p. 9-15.

-Améla, Hilla-Laobé, *Poèmes. Odes lyriques : Chants d'amour-Pyrrhiques-Cantiques et motets*, [Lomé], 1979, ronéoté, 3-81 p.

-Améla, Édo Yao Amélavi, « Esthétique de la réception et réécriture », in *Ethnopsychologie, Littérature d'Afrique Noire, Identité culturelle et relation critique*, n° 2-3, avril-septembre 1980, p. 87-91.

-Améla, Amélavi Édo, « Négrophilie dans la poésie française du XIXe siècle (Nerval, Baudelaire) ; Négrophobie dans la prose française du XXe siècle (Céline, Conchon) », in *L'Afrique littéraire*, 1^{er} trimestre 1981, 90-101.

-Améla et Tidjani Serpos, « La place de la littérature dans l'enseignement en Afrique de l'Ouest [Nigeria et Togo] », in *Recherche, Pédagogie et Culture*, n° 57, avril-juin 1982, p. 93-96.

-Améla, Amélavi Édo, « Compte rendu du *Colloque Littérature et esthétique négro-Africaine* [1976], Abidjan, Dakar, Lomé, Nouvelles Éditions Africaines, 1979, 358 p. », in *Research in African Literature*, 1983 a, n° 4, p. 560-564.

-Améla, Hilla-Laobé, *Odes lyriques. Chants d'amour-Pyrrhiques-Antiennes et motets*, préface de Bernard Mouralis, Paris, Editions Akpagnon, 1983 b, 112 p.

-Améla, Amélavi, « Littérature africaine et critique traditionnelle », in *Présence Africaine*, n° 139, 3^e trimestre 1986, p. 10-19.

- Améla, Yao, « Quelques 'grands auteurs' : Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud », in *Notre Librairie*, n° 90, octobre-décembre 1987, p ; 40- 48.
- Améla, Amélavi Yao-Edo, *L'Afrique comme thème poétique dans la littérature française au XIXe siècle : V. Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud*), Thèse d'Etat, Université de Paris XII, 1987, 2 vol, 658 p.
- Améla, Y. E. Amélavi, « Le travail de l'écriture ou comment se débarrasser du plagiat », in *Palabres*, Bremen, vol. III, n° 1 et 2, avril 2000 a, 291-301.
- Améla, Yao Edo, *Sony Labou Tansi, l'Amérique et moi* [1999], in Rodriguez, Greta et Ricard, Alain, éd., *Sony Labou Tansi à Lomé le 15 février 1988*, suivi de Yao Edo Améla, *Sony Labou Tansi, L'Amérique et moi* et de Rodriguez-Antoniotti, *Bibliographie de Sony Labou Tansi*, Bordeaux, IEP, Centre d'Etudes d'Afrique Noire, coll. Travaux et Documents, n° 65, 2000 b, p. 21-28.
- Améla, Janvier, *Les précurseurs français de la négritude*, Lomé-Bayreuth, Palabres Editions, 2001, 123 p.
- Améla, Janvier, « Léopold Sédar Senghor ancêtre », in *Ethiopiennes*, n° 69, *Hommage à L.S. Senghor*, 2^e semestre 2002, p. 123-177. Accessible sur le site : <http://ethiopiennes.refer.sn/>
- Ananissoh, Théo, *Territoire du Nord*, Paris, L'Harmattan, 1992, 106 p.
- Ananissoh, Théo, *Yeux ouverts*, Lomé, Editions Haho, 1994, 152 p.
- Ananissoh, Théo [Lawson-Ananissoh, Laté E.], *Le roman « nouveau » en Afrique francophone (Henri Lopes, Sony Labou Tansi). Eléments d'une poétique*, Lille, ANRT, 1996, 511 p.
- Ananissoh, Théo, *Le serpent d'enfer. Le roman africain et l'idée de communauté politique : l'exemple de Sony Labou Tansi*, Lomé, Editions HAHO, 1997, 72 p.

- Ananissoh, Théo, « A propos de Sony Labou Tansi lecteur de Garcia Marquez », in *Palabres, Intertextualité et plagiat en littérature africaine*, Bremen, Vol. I, n° 3 et 4, 1997, 55-61.
- Ananissoh, Théo, *Lisahohé* [2002], Paris, Gallimard, 2005, 136 p.
- Ananissoh, Théo, *Un reptile par habitant*, Paris, Gallimard, 2007, 112 p.
- Ananissoh, Théo, *Ténèbres à midi*, Paris, Gallimard, 2010, 138 p.
- Ananissoh, Théo, *L'invitation*, Tunis, Elyzad, 2013, 145 p.
- Ananissoh, Théo, « Qui est l'ennemi ? Sur *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma », in *L'Atelier du Roman*, n° 68, décembre 2011, p. 1-14.
- Ananissoh, Théo, « Sony Labou Tansi ou la 'création carnassière' », in *Etudes Littéraires Africaines*, n° 35, 2013, p. 105-118.
- Ananissoh, Théo, « A la une », in *L'Atelier du roman*, n° 81, septembre 2014, p. 4-9.
- Ananissoh, Théo, *Le soleil sans se brûler*, Tunis, Elyzad, 2015, 113 p.
- Bainville, Jacques, *Les dictateurs*, Paris, Denoël et Steele, 1935, 303 p.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1975 et tome II, 1976, 1664 et 1712 p.
- Bibliothèque Francophone de Limoges (Bfm), *Fonds de manuscrits de Sony Labou Tansi*, accessible sur le site : <http://sonylaboutansi.bm-limoges.fr/>
- Cellier, Léon, *Fabre d'Olivet. Contribution à l'étude des aspects religieux du romantisme*, Paris, Nizet, 1953, 448 p.
- Cellier, Léon, *Gérard de Nerval*, Paris, Hatier-Boivin, 1956, 255 p.
- Cellier, Léon, *Mallarmé et la morte qui parle*, Paris, PUF, 1959, 225 p.
- Cellier, Léon, *Hugo et Baudelaire*, Paris, Corti, 1970, 287 p.
- Cellier, Léon, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971, 376 p. [1^{ère} édition : *L'épopée romantique*, PUF, 1954, 276 p.].

- Cellier, Léon, « Le dossier *Pandora* », in *Romantisme*, n° 12, 1976, p. 85-93.
- Cellier, Léon, *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, La Baconnière et Grenoble, PUG, 1977, 312 p.
- Didier, Béatrice, « Sur le romantisme, compte rendu de *Parcours initiatiques*, in *Le Monde*, 25 mai 1978.
- Diop, Papa Samba et Garnier, Xavier, éd., *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Actes du Colloque international organisé par les Universités Paris XII et Paris XIII les 15 et 16 mars 2007, Paris, L'Harmattan, coll. Itinéraires et contacts de cultures, vol. 40, 2007, 290 p.
- Elytis, Odysseus, *Discours du prix Nobel*, 1979. Accessible sur :
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1979/elytis-lecture-f.html
- Equateur*, *Sony Labou Tansi : un citoyen de ce siècle*, n° 1, 1986, 120 p.
- Fruchon-Toussaint, Catherine, « Entretien avec Théo Ananissoh » : « SLT est l'auteur d'un seul roman », RFI, 14 06 2015.
 Accessible sur le site : <http://www.rfi.fr/afrique/20150614-theo-ananissoh-sony-labou-tansi-auteur-seul-roman/>
- Gangoueus, « Quand Théo Ananissoh évoque Sony Labou Tansi », in *ZigZag Magazine*, 06 avril 2015. Accessible sur :
<http://terangaweb.com/quand-theo-ananissoh-evoque-sony-labou-tansi/>
- Garnier, Xavier, *Sony Labou Tansi, une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Karthala, 2015, 252 p.
- Gaulmier, Jean, « Léon Cellier et sa préface à *Consuelo* », in *Romantisme*, n° 16, 1977, p. 3-6.
- Gbanou, Sélom Komla, « La poésie togolaise de langue française », in », in *Notre Librairie*, n° 131, *Littérature togolaise*, juillet-septembre 1997, p. 95-103.
- Homo, Léon, *Nouvelle histoire romaine*, Paris, Arthème Fayard, 1941, 588 p.

- Hugo, Victor, *Les contemplations*, Préface de Léon Cellier, Paris, Garnier, 1969, LXX-815 p.
- Jaccottet, Philippe, *L'obscurité*, Paris, Gallimard, 1961, 173 p.
- Jaccottet, Philippe, *Œuvres*, Préface de Fabio Pusterla, édition établie par José-Flore Tappy, avec Hervé Ferrage, Doris Jakubec et Jean-Marc Sourdillon, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2014, LXXXIII-1627 p.
- Joubert, Jean-Louis, « La poésie togolaise en langue française. Réflexion sur l'*Anthologie de la poésie togolaise* », in Riesz, János et Ricard, Alain, éd., *Le champ littéraire togolais*, Bayreuth, Bayreuth University, African Studies, 23, 1992, p. 189-199.
- Kangni Alem, Alemdjodoreo, « Images, mythes et figures dans les littératures du Maghreb et de l'Afrique Noire : essai de littérature comparée », in *Notre Librairie/Cultures Sud*, n° 169, avril-juin 2008, p. 79-86.
- Lançon, Philippe, « Barthes, la chanson de Roland. Des lettres inédites et des cours au Collège de France sur le roman sont publiés au Seuil », in *Libération*, 25 décembre 2015.
- Martin-Granel, Nicolas et Rodriguez-Antoniotti, Gréta, éd., *Approche génétique des écrits littéraires africains. Le cas du Congo*, in *ELA (Etudes Littéraires Africaines)*, n° 15, 2003, p. 1-63.
- Martin-Granel, Nicolas, « Le souffle et le travail : le cas de Sony Labou Tansi », in *ELA (Etudes Littéraires Africaines)*, n° 15, 2003, p. 23-30.
- Martin-Granel, Nicolas, « Un écho nommé Hugo », inédit, ronéoté, 11 p.
- Midiohouan, Guy Ossito, « Améla, Hilla-Laobé, *Odes lyriques* (préface de Bernard Mouralis), Editions Akpagnon, 1983, 111 p. », in *Peuples Noirs, Peuples Africains*, n° 38, mars-avril 1984, p. 107-111.
- Midiohouan, Guy Ossito, « Littérature africaine, Francophonie et média », in *Peuples Noirs, Peuples Africains*, n° 59-62, 1988, p. 96-104.

- Mollon, Fabien, « *Le soleil sans se brûler* : l'anti-hommage de Théo Ananissoh à Sony Labou Tansi », in *Jeune Afrique*, 29 mai 2015.
- Mongo-Mboussa, Boniface, *Désir d'Afrique*, Préface d'Ahmadou Kourouma, Paris, Gallimard, coll. Continents Noirs, 2002, 333 p.
- Mongo-Mboussa, Boniface, *L'indocilité. Supplément au Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. Continents Noirs, 2005, 145 p.
- Mongo-Mboussa, Boniface, *Tchicaya U Tam'si, le viol de la lune. Vie et œuvre d'un maudit*, La Roque d'Anthéron, Vents d'Ailleurs, 2014, 142 p.
- Mongo-Mboussa, Boniface, « A la une », in *L'Atelier du roman*, n° 82, juin 2015, p. 141-147.
- Mongo-Mboussa, Boniface, « Virginia-Woolf, l'essai une écriture totale », in *L'Atelier du Roman*, n° 83, sept. 2015, p. 54-60.
- Mouralis, Bernard, *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Abidjan, Annales de l'Université d'Abidjan, 1969, 165 p.
- Mouralis, Bernard, « Histoire et culture dans *Bug Jargal* », in *Revue des Sciences Humaines*, n° 149, janvier-mars 1973, p. 47-68.
- Mouralis, Bernard, *Les contre-littératures*, Paris, PUF, 1975, 206 p. Nouvelle édition : *Avant-propos* d'Anthony Mangeon et *Préface* de l'auteur, Paris, Hermann, coll. Fictions pensantes, 2011, 208 p.
- Mouralis, Bernard, *Littérature et développement. Essai, sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française* [1978 et 1981], Paris, Silex, 1984, 572 p.
- Mouralis, Bernard, « Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983, 189 p. », in *Recherche, Pédagogie et Culture*, n° 68, oct.-nov.-déc. 1984, p. 89-91.
- Mouralis, Bernard, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993, 239 p.

- Mouralis, Bernard, *L'illusion de l'altérité. Etudes de littérature africaine*, Paris, Champion, 2007, 773 p.
- Moussa, Sarga, « La couleur des esclaves dans le *Voyage en Orient* de Nerval » [2009 et 2013], accessible sur HAL archives-ouvertes.fr accessible sur le site : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00910100>
- Nerval, Gérard de, *Les filles du feu*, suivi des *Chimères*, préface de Léon Cellier, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 253 p.
- Nerval, Gérard de, *Les illuminés* [1852], édition établie, présentée et annotée par Max Milner, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1976, 445 p.
- Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, [1851], préface d'André Miquel, texte établi et annoté par Jean Guillaume et Claude Pichois et présenté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1998, 959 p.
- Ngal, Georges, « Les tropicalités de Sony Labou Tansi », in *Silex*, Grenoble, n° 23, 4^e trim. 1982, p. 134-143.
- Nietzsche, Friedrich, *Le crépuscule des idoles* [1888], trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1891, 351 p.
- Ntsobé, André-Marie, *Victor Hugo, romancier : les apprentissages 1818-1829*, thèse d'Etat, dir. Claude Abastado, Nanterre, Université Paris Ouest, 1985, 2 vol., III-641 p.
- Ntsobé, André-Marie, *Bug Jargal de Victor Hugo, étude historique et critique*, Paris, ABC, 1993, 171 p.
- Ntsobé, André-Marie, *Lumières sur Le Dernier jour d'un condamné de Victor Hugo*, Presses Universitaires de Yaoundé, 2000, 134 p.
- Pasolini, Pier Paolo, *L'Expérience hérétique*, trad. de l'italien par A. R. Pullberg, préface de M.-A. Macciocchi, Paris, Payot, 1976, 278 p.

- Péguy, Charles, *Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme païenne* [1909], in *Œuvres en prose, 1909-1914*, avant-propos, chronologie, notes, bibliographie et index par Marcel Péguy, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, XXXII-1599 p.
- Rimbaud, Michel, *L'art de la déformation historique dans les « Commentaires » de César* [1952], Paris, Les Belles Lettres, 1953, 411 p.
- Rimbaud, Michel, *Cicéron et l'histoire romaine* [1952], Paris, Les Belles Lettres, 1953, 149 p.
- Ranaivoson, Dominique (a), « Entretien avec Théo Ananissoh : 'Celui qui écrit doit pouvoir se mettre lui-même aussi en jeu' », *Africultures*, 08 avril 2015. Accessible sur le site : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=12890>
- Ranaivoson, Dominique (b), « *Le soleil sans se brûler* de Théo Ananissoh », in *Africultures*, 08 avril 2015. Accessible sur le site : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=12889>
- Richard, Jean-Pierre, « Langage et race chez Nerval », in *Les Cahiers du Sud*, n° 331, 1955, 364-372.
- Rimbaud, Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, préface de René Char, texte établi par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1999, 349 p.
- Rodriguez, Greta et Ricard, Alain, éd., *Sony Labou Tansi à Lomé le 15 février 1988* [Texte de la conférence], suivi de Yao Edo Améla, *Sony Labou Tansi, L'Amérique et moi* et de Rodriguez-Antoniotti, *Bibliographie de Sony Labou Tansi*, Bordeaux, IEP, Centre d'Etudes d'Afrique Noire, coll. Travaux et Documents, n° 65, 2000, 62 p.
- Sand, George, *Consuelo* suivi de *La comtesse de Rudolstadt*, Préfaces de Léon Cellier et Léon Guichard, Paris, Garnier, 1959, 3 vol., LXXXV-404, 569, 591 p.
- Singer, Claude, *Vichy, l'Université et les Juifs : les silences de la mémoire*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Histoire, 1992, 441 p.

- Singou-Bassema, Apollinaire, « Le métier d'écrivain selon Sony Labou Tansi. Extraits des entretiens radiophoniques » [1985-1988], in *Etudes Littéraires Africaines*, n° 15, p. 31-39.
- Sony Labou Tansi, *La bombarde*, Paris, DAEC Coopération, 1971, ronéoté, 82 p.
- Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris Seuil, 1979 a, 191 p.
- Sony Labou Tansi, *Conscience de tracteur*, Yaoundé, CLE, 1979 b, 116 p.
- Sony Labou Tansi, *Le malentendu*, in *10 Nouvelles* (œuvres primées dans le cadre du 4^e Concours radiophonique de langue française), Paris, Radio-France/ACCT, 1979 c, p. 18-35.
- Sony Labou Tansi, *La coutume d'être fou*, Paris, Radio France Internationale, 1979 d, ronéoté, 88 p.
- Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, Paris, Seuil, 1981 a, 157 p.
- Sony Labou Tansi, *La parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier, coll. Monde Noir Poche, 1981 b, 159 p.
- Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983, 189 p.
- Sony Labou Tansi, *L'autre monde*. Ecrits inédits, édités par Nicola Martin-Granel, Paris, Revue Noire Editions, 1997, 152 p.
- Sony Labou Tansi, *L'atelier de Sony Labou Tansi*, vol. 1 : *Correspondance, Lettres à José Pivin (1973-1976) et Lettres à Françoise Ligier (1973-1983)* ; vol. 2 : *L'acte de respirer et 930 mots dans un AQUARIUM* ; vol. 3 : *Machin la Hernie*, édition établie par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti, Paris, Revue Noire Edition, 2005, 264, 216, 304 p.
- Sony Labou Tansi, *Ici commence Ici*, précédé d'un Avant-propos d'Albert Azeyeh et d'une Note de l'éditeur, Yaoundé, 2013 : 80 p.
- Sony Labou Tansi, *Poèmes*, édition critique, coordonnée par Claire Riffard et Nicolas Martin-Granel, avec la collaboration de Célie Gahungu, Paris, CNRS Editions, coll. Planète Libre, 2015 a, 1258 p.

-Sony Labou Tansi, *Encre, sueur, salive et sang*, essais réunis par Greta Rodriguez-Antoniotti, Avant-propos de Kossi Efoui, Paris, Seuil, 2015 b, 207 p.

-Sony Labou Tansi, *La chair et l'idée. Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques*, édition réalisée par Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, 367 p.

-Toulabor, Comi M. « Jeu de mots, jeu de vilains. Lexique de la dérision politique au Togo », in *Politique Africaine*, n° 3, octobre 1981, p. 55-71.

-Toulabor, Comi M., « La dérision politique en liberté à Lomé », in *Politique Africaine*, n° 43, octobre 1991, p. 136-141.

-Toulabor, Comi M., Kangni Alemdjorodo et Sélom K. Gbanou, « Entretien autour d'un livre [Kourouma, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998, 357 p.], suivi d'un entretien avec Ahmadou Kourouma », in *Politique Africaine*, n° 75, 1999, p. 171-183.

Table des matières

Introduction	7
Chapitre I : Théo Ananissoh et la destinée littéraire de Sony Labou Tansi	15
-Repères chronologiques	16
-Nouveau retour à Sony Labou Tansi	19
-Une œuvre surestimée ?	24
-Moi et Sony Labou Tansi : lecture et inhibition	33
-Histoire littéraire et circonstances	40
Chapitre II : Maître, disciple, camarade	43
-Le narrateur et son maître	44
-Améla et Sony Labou Tansi : affinités électives	51
-Deux figures tutélaires absentes	58
-« L’obscurité »	65
-Transmission et partage.....	72
Chapitre III : L’ami, le chercheur, l’écrivain	75
-Les noms d’Améla.....	76
-Le vertige des ans.....	80
-Un César nietzschéen.....	82
-La marche de Cicéron vers le pouvoir.....	88
-Le thème de l’Afrique dans la poésie française du XIXe siècle.....	92
Hugo.....	95
Nerval.....	96
Baudelaire.....	104
Rimbaud.....	109
-Les <i>Odes lyriques</i>	115
Bibliographie	125

