

Lydie Moudileno

## Le droit d'exister Trafic et nausée postcoloniale

Comme le note Georges Ngal (1994 : 93) dans *Création et rupture en littérature africaine*, la parution, en 1979, du livre de Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, petit chef-d'œuvre d'innovations structurelles et langagières, « apporte aux lettres africaines un style, un ton nouveau et une écriture en liberté » qui a provoqué un véritable éclatement de la représentation de l'Afrique dans la fiction. Parmi les romans qui, lors de la décennie suivante, confirment la liberté prise par certains écrivains dans l'écriture du réel africain, l'ouvrage de Lucio Mad (1995), *Les trafiqueurs*, est, en de nombreux points, remarquable. Publié dans la collection « Série noire » de Gallimard, il s'inscrit donc de manière immédiate et visuelle dans un genre qui n'est pas le roman africain mais le roman noir — dans le sens bien sûr de roman policier. Sans photographie ni biographie de l'auteur, la quatrième de couverture ne découvre que sa date et son lieu de naissance (1956, Paris 20<sup>e</sup>). Ce roman, passé inaperçu par la critique, n'affilie pas l'auteur à une origine ni à un thème mais uniquement à une écriture. Même si le genre du roman policier reste marginal dans la littérature française, l'absence de paratexte déterminant une identité « africaine » le situe cependant d'emblée du côté de l'universel français. La marginalité du genre efface en quelque sorte celle du thème.

Mais si l'on accepte que la littérature africaine se définisse, entre autres, en fonction du décor choisi, *Les trafiqueurs*, qui met en scène des personnages africains dans un univers presque exclusivement africain, peut être considéré dans le rapport qu'il entretient avec la littérature africaine, notamment celle produite par une nouvelle génération d'auteurs. Loin de vouloir désavouer « l'invisibilité » de la figure de l'auteur ou de vouloir projeter une analyse en fonction d'une africanité que le texte refuserait, je montrerai au contraire que ce roman revendique, à travers les préoccupations qu'il expose, le caractère universel d'une fiction dont les personnages et le thème renvoient à l'Afrique contemporaine.

Le recentrage sur l'individu et les réflexions de type existentiel qui s'opèrent dans *Les trafiqueurs* donneront, en premier lieu, l'occasion de

revenir sur la représentation du « Noir » dans le discours de Sartre, en particulier sur l'opposition entre Essence et Existence dans *La nausée* et *Orphée noir*. Je lirai *Les trafiqueurs* comme une réponse à la non-existence du « nègre » en tant qu'individu dans les textes de Sartre. Je suggérerai ensuite que dans un rapport intertextuel avec *La nausée*, le déplacement d'une problématique de l'existence dans un contexte différent permet d'identifier l'expression d'une « nausée postcoloniale » qui libère le sujet africain de la détermination raciale et nationale.

Dans l'introduction au deuxième volume de sa biographie intitulé *My Life of Absurdity*, Chester Himes, grand inspirateur du polar noir américain, se réfère à Albert Camus, plaçant ainsi l'écriture des polars sous le signe d'une recherche esthétique intimement liée au caractère absurde de l'expérience du noir. Pour Himes (1990 : 36), se tourner vers le polar constituait une manière de s'éloigner de la littérature militante et de renouveler son mode d'expression : « I had the creative urge, but the old, used forms for the Black American writer did not fit my creations. I wanted to break through the barrier that labeled me a "protest writer". I knew the life of the American black need another image than just the victim of racism. We were unique individuals, funny but not clowns, solemn but not serious, hurt but not suffering, sexualists but not whores in the usual sense of the word ; we had a tremendous love of life, a love of sex, a love of ourselves. We were absurd. »

Le recours à la notion d'absurde permettait à Himes, écrivain américain, de justifier son refus de se voir systématiquement affilié, en tant qu'écrivain noir, à une littérature militante dont la lecture était prédéterminée par une différence raciale. En invoquant Camus, Himes cherche ici à se libérer de l'essentialisme dans lequel l'écrivain noir-américain est enfermé. Son désir est clair, il veut insister sur l'écriture comme processus de création et échapper aux lectures de type sociologique dans lesquelles la « race » fonctionne comme paradigme d'interprétation systématique de la fiction. En rattachant son écriture à Camus et à l'absurde, Himes entend se libérer du spécifique en plaçant la condition de son sujet sous le signe de préoccupations universelles : l'individu, la vie, le sexe, la difficulté d'exister.

L'« absurde » lui permet donc de proposer un niveau d'interprétation de sa vie et de son texte dépassant les déterminations raciales. Je suivrai une logique similaire dans mon analyse des *Trafiqueurs*, en montrant que l'expression de la nausée du narrateur détourne la lecture du critère racial au profit d'une attention réaffirmée sur la méditation de l'existence dans ce qu'elle a d'universel.

## Un contre-point aux Nègres de Sartre

Publié cinquante ans après celui de Sartre, le roman de Lucio Mad peut être lu comme relevant d'une certaine forme d'existentialisme dans la mesure où,

d'un côté, il entretient certaines similarités thématiques et formelles avec *La nausée*, alors que de l'autre, l'intertextualité refuse les dichotomies établies par Sartre dans *La nausée* et dans *Orphée noir*, entre Blanc et Noir, Afrique et Occident et, surtout, Être et Existence. Je voudrais revenir sur les détails de la présence du Noir et de ses rapports avec le discours existentiel dans *La nausée*. Cet examen me permettra de situer ensuite la thématique de la nausée dans le contexte des *Trafiqueurs*.

Le cheminement de Roquentin dans *La nausée* repose sur la prise de conscience progressive de l'existence. « L'espèce d'écœurement douceâtre » qu'il éprouve est provoquée par l'« aveuglante évidence » (Sartre 1938 : 175) que le monde existe parce qu'il est là, et que l'homme est tiraillé entre ce qui lui échappe et ce vers quoi son besoin de positivité le pousse. Dans ce monde décadent — la France des années 1930 —, seule la voix d'une négresse offre une trêve à l'angoisse existentielle, comme un pavé dans la mare de Bouville. « Un petit bonheur de Nausée » dira Roquentin (*ibid.* : 40), « une espèce de joie » (*ibid.* : 249) le délivre à de rares moments, et c'est « lorsque la Négresse chante ». L'irruption de « la Négresse » reste la seule aventure capable d'évacuer le sentiment de nausée. À l'écoute du chant de la Négresse, Roquentin constate que : « Ce qui vient d'arriver, c'est que la Nausée a disparu. Quand la voix s'est élevée, dans le silence, j'ai senti mon corps se durcir et la Nausée s'est évanouie. D'un coup : c'était presque pénible de devenir ainsi tout dur, tout rutilant » (*ibid.* : 42).

De même, celui qui a composé la chanson, le musicien de jazz, fascine Roquentin. « Il a fait ça » répète-t-il par deux fois, en faisant référence à la musique du noir, « il a fait ça » (*ibid.* : 249). Or, faire quelque chose qui justifierait de son existence constitue précisément le rêve de Roquentin, en l'occurrence, écrire un livre. Pour lui, écrire un livre reviendrait à atteindre cet état privilégié d'accomplissement où se situent, déjà, la Négresse et son compositeur. Il est révélateur, en ce sens, que c'est seulement en s'assimilant à la Négresse que Roquentin peut projeter son propre accomplissement, c'est-à-dire l'acte qui le rendrait signifiant dans le monde : « Et il y aurait des gens qui liraient ce roman et qui diraient : "c'est Antoine Roquentin qui l'a écrit, c'était un type roux qui traînait dans les cafés", et ils penseraient à moi comme je pense à cette négresse : comme à quelque chose de précieux et d'à moitié légendaire » (*ibid.* : 250).

Précieux et à moitié légendaires, au milieu de la gratuité du monde occidental, c'est bien là la position de ce couple de Nègres anonymes dans le roman de Sartre. Précieux, ils le sont, parce qu'ils pallient la mollesse du monde, que Roquentin observe ou ressent partout où il se tourne. Pour ne citer qu'un exemple, j'en réfèrerais à la célèbre scène de la racine, où s'exprime le plus explicitement l'opposition entre le dur et le mou, à travers la métaphore phallique : « Des molleses, des faiblesses, oui. Les arbres flottaient. Un jaillissement vers le ciel ? Un affalement plutôt ; à chaque instant je m'attendais à voir les troncs se rider comme des verges lasses,

se recroqueviller et choir sur le sol en un tas noir et mou avec des plis » (*ibid.* : 190).

L'Occident est en proie à une mollesse généralisée, l'existence — le réel français — comparée à un réseaux de « verges lasses ». La métaphore phallique réapparaît dans *Orphée noir*, le texte écrit en préface à l'une des premières anthologies de poésie négro-africaine en 1948. Sartre accueille la « naissance » de la poésie nègre en proclamant : « L'Être est noir, l'Être est de feu, nous sommes accidentels et lointains, nous avons à nous justifier de nos mœurs, de nos techniques, de nos pâleurs de mal-cuits et de notre végétation vert-de-gris » (Sartre 1948 : XI), « l'être sort du néant comme une verge qui se dresse » (*ibid.* : XXXIII). Et c'est au noir, selon Sartre, que revient le privilège de redonner érection au monde blanc défaillant, ou en faillite. Breton ne dira pas autre chose dans sa présentation du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire.

Ainsi, se met en place un discours par lequel l'existential, en tant qu'angoisse et spéculation à partir de cette angoisse, relève d'une conscience strictement occidentale. Par contraste, l'être-dans-le-monde du noir, c'est sa négritude, qui relève, elle, de l'Être et d'un rapport non problématisé au réel. Parce qu'ils sont par essence, culture, race ou autre, en dehors, les Nègres de Sartre constituent, si ce n'est une autre espèce, en tous cas des exceptions à la problématique existentielle. Comme les morts, comme les personnages de roman, comme aussi cet insecte que Roquentin écrase sous ses doigts, « ils se sont lavés », selon Sartre, « du péché d'exister ».

Au sens sartrien du terme donc, puisqu'il n'a pas à ressasser l'angoisse de ce péché, le Nègre n'existe pas. Non seulement précieux mais également « légendaire », il se situe dans l'imaginaire de Sartre, dans cet autre espace où, comme « l'autre espèce de livre » que Roquentin souhaite écrire, il aurait atteint le statut de « quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence » (Sartre 1938 : 249).

Dans *Les trafiqueurs*, en revanche, l'Africain des années 1990 se situe et se revendique *dans* l'existence. Ni au-dessus, ni en dehors comme chez Sartre ou même Senghor, mais faisant l'expérience, dans un contexte certes différent, d'un rapport problématisé à la contingence du monde. Il s'agit cette fois d'une nausée postcoloniale dans laquelle nous suivons la conscience d'un narrateur qui, plongé dans un monde qui n'a rien à envier à la France de la première moitié du siècle, reflète ses préoccupations quant à l'Afrique des années 1990, et en arrive à revendiquer, en quelque sorte, « ce péché d'exister » dont Sartre exemptait ses Nègres cinquante ans plus tôt.

### L'expression d'une nausée postcoloniale

Le roman *Les trafiqueurs*, dont le titre fait penser aussi aux *Faux-Monnayeurs* d'André Gide, ne comporte aucune référence directe au texte de Sartre. Cependant, l'importance du champ de l'écoeurement et de l'angoisse appelle

un rapport avec l'un des romans les plus célèbres de la littérature française. D'entrée de jeu, en effet, la narration à la première personne amorce le cheminement d'une conscience angoissée devant le monde : « C'était il y a trois ans maintenant. Le monde, ici à Abidjan, était déjà très décadent. L'inquiétude me gagnait » (Mad 1995 : 7). Par cette phrase, le Nègre sartrien sort en quelque sorte de l'Être, pour exprimer à son tour un état d'âme de type existentiel, dont le reste du roman va confirmer le caractère « nauséux ».

Le roman s'ouvre sur une phrase qui présente un contexte de crise bien précis, celui d'une capitale africaine francophone, Abidjan en Côte-d'Ivoire, dans les années 1990. Celui qui parle ici, et qui restera le seul narrateur du roman, c'est Amidou Diallo, dont la situation est assez typique de celle que l'on appelle (qui s'appellent eux-mêmes) des « conjoncturés », c'est-à-dire des victimes de la conjoncture. La conjoncture en question nous sera exposée par bribes au fil de la lecture. En bref, à la suite d'une expansion économique ayant provoqué un sur-régime capitaliste, la Côte-d'Ivoire, longtemps citée comme exemple de miracle économique, s'effondre, laissant derrière elle une société désespérée, une jeunesse au chômage, un gouvernement de parade, enfin, pour utiliser les termes d'Achille Mbembe, une culture de la postcolonie livrée « au sexe, au ventre et au sacré ». Footballeur raté, vendeur de bananes frappé de plein fouet par l'écroulement des cours, Amidou Diallo se retrouve, comme « la Côte-d'Ivoire, la tête la première sur le pavé » (*ibid.* : 46). C'est donc un bon candidat à la nausée.

Dans un premier temps, le sentiment qu'il éprouve et qu'il partage avec le lecteur relève d'une morosité propre, peut-être, à tous les « conjoncturés » du monde. Qui, selon lui, reste difficile à définir : « Déprimé, ce n'est peut-être pas le mot, mais entre deux eaux certainement. Je me pose des questions, et, bien souvent ces dernières semaines je me laisse aller. Je suis assez mou, je manque de jus. Sans parvenir pour autant à formuler mon problème, problème de boulot, certes, c'est évident, mais problème de vie aussi. Les deux sont liés, c'est vrai. Et pourtant. Je ne sais pas. Je suis comme absent de moi-même. Je veux m'écarter du monde, et en même temps y prendre intérêt. Prêt à tout recommencer, la vie devant moi, et, paradoxalement, un peu assis. Je lis les journaux à moitié, d'un œil distrait, je bois des bières à quatre heures de l'après-midi » (*ibid.* : 9).

Nous sommes bien loin, ici, du Nègre debout de la Négritude. Le Nègre de Lucio Mad est un nègre « mou », qui « manque de jus », « entre deux eaux ». Entre s'écarter du monde et, comme il le dit, « y prendre intérêt », Amidou Diallo décide d'y prendre intérêt, en profitant de l'occasion qui lui est donnée de se lancer dans une affaire, « un business » de fabrication de faux-passeports et de visas. « Et je deviens », conclut-il, « par opportunisme, par intérêt, par choix, un TRAFIQUEUR » (*ibid.* : 12).

D'emblée, le narrateur assume cette identité, avec lucidité, et en refusant surtout d'être jugé par quelque morale : « Que les choses soient claires. Nous ne sommes pas des honnêtes gens, nous sommes des trafiqueurs.

Autrement dit des gars qui magouillent salement pour de l'argent, des bandits, pourquoi le nier, des voyous, des outlaws sûrement. Nous assumons. Et que personne ne vienne nous faire chier, ou ne nous reproche quoi que ce soit. Nous vivons dans un monde parallèle, une twilight zone » (*ibid.* : 30).

Cette décision semble résoudre le double problème de vie et de « boulot » de Diallo et de son associé. Devenus trafiqueurs, Amidou et René (ce dernier étant présenté comme un « ex-tout ») acquièrent simultanément un métier, une identité, et un espace — en l'occurrence « New York », l'appartement qu'ils squattent et qui devient leur havre. Or, au fur et à mesure que leur affaire prospère, à la nausée du conjoncturé se substitue non pas la plénitude annoncée, mais une autre forme de nausée due précisément à l'avènement de cette nouvelle vie, que je vais maintenant essayer d'explorer comme « la nausée du trafiqueur ».

Paradoxalement, cette nouvelle nausée est due au succès grandissant du business de faux-passeports. Car plus ils s'y intéressent, au sens financier et humain du terme, plus ils s'impliquent dans le monde du trafic d'Abidjan. De cela aussi, les trafiqueurs sont conscients : « Et plus Abidjan s'effondre, et plus les gens sont là, chez nous, les artisans du départ, à nous donner leurs sous [...]. Tous ces hommes et ces femmes qui nous supplient de nous occuper de leurs affaires, de les aider dans leurs papiers, qui nous proposent pratiquement leur vie en échange — certains, au bout du rouleau, nous prient littéralement de les sauver —, c'est étouffant, oppressant, contagieux » (*ibid.* : 36-37).

Au début, les deux associés ont cru que « trafiquer » pouvait représenter pour eux un moyen, comme ils le disent eux-mêmes « pas trop amoral » (*ibid.* : 38) de justifier leur existence tout en rendant vivable celle des autres. Ils ont cru, en fabriquant des passeports, procurer une issue à tous les « conjoncturés » du pays. À certains moments dans le texte, le protagoniste est presque persuadé du caractère quasi humanitaire de son entreprise, qu'il assimile à une tactique de détournement des lois nationales et internationales d'immigration. Or, une seconde prise de conscience survient avec la révélation progressive que malgré ce qu'ils ont pu ou voulu penser, trafiquer n'est pas « un boulot comme un autre » (*ibid.* : 38). Il s'agit d'une activité extrêmement lucrative qui nécessite à la fois une implication sans retour dans la plupart des réseaux d'exploitation et de domination qui prolifèrent dans le pays, et le constat quotidien de la déchéance de la société. Conjoncturés, ils étaient en marge du monde. Trafiqueurs, ils sont plongés dans l'existence, et du même coup forcés à une prise de conscience nouvelle, à savoir qu'ils « participent » à la nausée collective et la perpétuent. Ces sujets post-coloniaux vivent ainsi dans la tension constante entre l'appât du gain et l'illusion de sauver des vies qui justifient leur activité, et le sentiment grandissant qu'ils ne font que nourrir le système qui les enferme, eux et leurs clients, dans l'immobilisme.

Deux scènes marquent dans le roman cette révélation. Elles sont toutes deux déclenchées par « l'affaire des Nigériens ». Une affaire qui « faisait

un peu gerber » Amidou. « Et pour moi », ajoute-t-il, « je n'insisterai jamais assez, gerber c'est toute une histoire » (*ibid.* : 25). Il s'agit de fabriquer vingt passeports de femmes. Ils se rendent compte d'abord que c'est pour la traite, et ensuite qu'il s'agit d'hommes allant se faire opérer en Angleterre pour ensuite devenir des prostitués transsexuels. Nous sommes donc loin d'une entreprise humanitaire.

La première, l'effondrement de l'« ex-tout » devenu trafiqueur. Dans cette scène, celui-ci perd mentalement et physiquement le contrôle de lui-même : « Tout à coup, René [...] s'est laissé mollement glisser par terre, il s'était épuisé en gesticulant, en coup de pieds et poings dans les portes et manquait de forces. Il s'est excusé en bredouillant, tout tremblant, dégoulinant, la chemise en désordre : je suis malade, cette ambiance me rend malade [...]. Amidou, je n'en peux plus, a-t-il bafouillé en conclusion » (*ibid.* : 38).

La mollesse, on le voit, caractérise cette prise de conscience de l'existence. Dans la seconde scène c'est le tour d'Amidou qui, lors d'une tournée en ville, prend conscience lui aussi du flou, de l'ambiguïté de sa position, entre les deux univers juxtaposés dans la ville : « Je perds l'équilibre entre ces dimensions contradictoires. J'ai le vertige, la tête qui tourne, le cœur qui balance, l'estomac qui, lui, se retourne. [...] Non, Abidjan, je vis à la frontière des contrastes, sur un fil, en acrobate. Au sud, la rue, le trottoir, la misère, la survivance, le nuchi, les guitares et les djembes électriques, la nuit. Au nord, l'enrichissement facile et gratuit, la spéculation, la compromission, la concussion, la corruption, le népotisme, l'arrogance, la dictature du chef d'aujourd'hui, paria demain, l'injustice » (*ibid.* : 68-69).

Je pourrais continuer à citer *ad nauseam* des exemples de ce type dans le roman. En résumé, la nausée du trafiqueur est provoquée par le spectacle d'un réel africain urbain, non seulement dénué de toute essence mais également caractérisé par l'absence de position, d'érection possible de l'individu incapable, littéralement, de (se) tenir debout dans l'univers urbain ainsi exposé.

Ces deux scènes de prise de conscience renvoient à toute la problématique de la nausée postcoloniale exposée dans le roman. Malgré ses illusions, ou peut-être à cause d'une certaine mauvaise foi, le trafiqueur prend conscience qu'il se nourrit du contraste radical entre le Sud, univers des conjoncturés, et le Nord, univers de l'usurpation. Le sentiment qu'il vomit ici ne provient donc pas uniquement du constat de l'injustice sociale régnante, mais surtout, et plutôt, de la conviction qu'aucune action individuelle n'est possible, qui ne l'assimile pas au groupe dominant. En d'autres termes, vivre « à la frontière des contrastes » revient uniquement à exploiter ces contrastes, voire à les aggraver.

### Sortir l'Africain de l'être

Peut-être alors qu'il aurait fallu prendre au sérieux la mise au point du début, destinée à situer *Les trafiqueurs* : « Nous ne sommes pas des honnêtes

gens, nous sommes des trafiqueurs, autrement dit des gars qui magouillent salement pour de l'argent ». Peut-être aurait-il alors fallu analyser le discours d'Amidou Diallo comme celui d'un « salaud » de bonne foi ? Peut-être, finalement, que c'est justement parce que nous, lecteurs, sommes empreints des représentations occidentales existentialistes que nous ne pouvons nous astreindre, malgré les mises en garde répétées, à sortir l'Africain de l'être, et à le considérer comme un Roquentin en son temps, se débattant lui aussi face à la mollesse du monde, et cela sans s'inscrire systématiquement dans une eschatologie occidentale.

« Sortir l'Africain de l'être » prendra la forme, pour le protagoniste, d'un grand coup de chasse d'eau qui emporte dans les toilettes de « New York » le passeport officiel — le seul vrai du roman — d'Amidou Diallo. Littéralement, l'origine est évacuée. À partir de ce moment, qui survient vers la fin du roman, toute idée d'authenticité africaine se trouve niée, même pour le narrateur, au profit d'identités multiples et, surtout, toutes manipulées.

On ne peut pas, à ce point, ne pas relever la signification symbolique de l'activité même du trafiqueur, la fabrication de fausses pièces d'identité. La réflexion sur l'identité, l'authenticité et le travestissement est en effet centrale au roman. La symbolique de la carte d'identité a déjà été largement exploitée dans la littérature africaine, au point que l'on peut parler de topos. Des romans comme *La carte d'identité* de l'Ivoirien Jean-Marie Adiaffi, ou même *Le mandat* de Sembène Ousmane, *Jazz et vin de palme* d'Emmanuel Dongala, qui se situent dans la période coloniale, s'attachaient, à travers le symbole du papier officiel, d'élucider les termes de l'aliénation du colonisé. La carte d'identité symbolisait, pour les colonisés, tout le projet d'acculturation colonial. Schématiquement, le sujet avait à négocier entre, d'une part, l'identité d'emprunt imposée par le colonisateur (missionnaire ou administrateur) et, d'autre part, une identité africaine, originelle, formulée en dehors de l'écrit. La problématique de l'identité se résumait alors à dénoncer le projet colonial et à récupérer les traces d'une identité authentique.

Dans *Les trafiqueurs*, si la responsabilité de la France reste posée, la question n'est plus de retrouver une identité perdue, ni de proclamer l'authenticité d'une forme par rapport à une autre. Le cynisme du narrateur révèle plutôt une postcolonie toujours-déjà bâtie sur l'illégitimité du pouvoir et la force de la propagande (coloniale comme postcoloniale) où le faux veut se faire passer pour le vrai, la mascarade pour la réalité, l'arbitraire pour le consensus, et où la métamorphose devient à son tour une forme de résistance.

Ainsi, lorsqu'Amidou jette son passeport dans les toilettes, il n'éprouve, en renonçant à son nom et à sa nationalité, que peu de nostalgie — « juste un pincement au cœur », comme on en aurait pour un personnage de roman auquel on se serait attaché. Le passeport, c'est bien là tout le succès de l'opération, ne représente plus qu'une valeur d'échange. Dans la mesure où une identité stable condamne les citoyens à l'immobilisme, c'est à partir d'identités viables et rentables que le trafiqueur opère. Pour lui, comme

pour ses clients, refuser la sacralisation de l'original — cet original qu'ils découpent, manipulent et reproduisent sans scrupules — revient à se donner le droit « d'inventer des issues ». Plus littéralement, cela revient à procurer aux autres, comme à soi, les moyens de sortir de la postcolonie.

La manipulation/altération de l'identité qui est à l'œuvre vise à refuser la fixité du sujet dans une origine ethnique ou nationale, et dans des frontières surprotégées contre l'immigration. Lorsqu'il étale devant lui tous les passeports possibles, le trafiqueur les évalue en pesant tous les avantages et inconvénients d'une identité par rapport à une autre. À chaque passeport correspond la possibilité d'inventer des destins autres, dans « un temps blessé, cassé, injuste où la valeur d'un homme se mesure à la qualité de sa carte d'identité, de son passeport » (*ibid.* : 33). La pratique de la falsification se joue donc des déterminants historiques, nationaux, sociaux et même sexuels, comme ce fut le cas pour les Nigériens dans l'histoire. Bien sûr, aucun des clients n'échappera à la détermination la plus visible, celle de la couleur. Le seul passeport que Diallo ne peut pas inventer est celui d'un Blanc. C'est donc à l'intérieur de la « race », et avec une conscience aiguë des différences entre Africains d'origines diverses qu'opérera le protagoniste. En ce sens, le texte de Lucio Mad souligne aussi, et c'est un de ses points forts, la diversité et la hiérarchisation des identités africaines.

L'issue envisagée est l'expatriation. Ce sera le choix d'Amidou Diallo lui-même qui, grâce au dernier des faux passeports, s'embarque pour New York. Le dernier chapitre le voit chauffeur de taxi à Manhattan devenu « Sunny Adama, né en 1964 donc avant l'indépendance de la Gambie, donc sujet de sa majesté la Reine d'Angleterre [...] » « et comment », ajoute-t-il, « bien que je n'apparaisse pas Londonien de souche les Américains pourraient-ils refuser l'entrée de leur territoire à un Anglais ? » (*ibid.* : 235).

Mettant à profit sa connaissance de l'histoire coloniale, l'ex-ivoirien, ex-traficateur projette un bonheur possible à New York : « Je serai taximan, oui, je conduirai une Chevrolet Caprice, les vitres sont automatiques comme la boîte de vitesse. Je travaillerai la nuit aussi, sans angoisse, sans peur et sans folie, sûr de mon rêve cette fois. [...] Taximan je descends Broadway à fond la caisse [...]. À droite de mon volant, ma fiche signalétique de chauffeur autorisé de New York City, avec mon numéro de matricule, la date d'expiration, ma photo, et Sunny Adama, mon nom » (*ibid.* : 243).

Étant donné les compétences de falsificateur dont le narrateur nous a livré les secrets, il nous faut, ici aussi, douter de l'authenticité de ce dernier document. L'exil apporte une solution à la nausée postcoloniale, mais la pratique du trafic continue à opérer, à New York comme à Abidjan. Elle en est même une des conditions de survie. La métamorphose de l'identité dans *Les trafiqueurs* ne s'arrête donc pas aux frontières du pays africain : le trafiqueur n'a d'autre identité viable que celle du faux nom, du faux passeport, identité que, une fois encore, il assume parfaitement. Au point que, dans un second roman intitulé *Paradis B*, Lucio Mad introduit comme protagoniste principal Sunny Adama, chauffeur de taxi à New York.

Le personnage autant que l'identité se font fictions, non seulement à Abidjan, capitale africaine, mais également à New York, et à l'intérieur de la fiction de Lucio Mad. Finalement, l'Africain accepte de renoncer au désir d'authenticité. Pour des besoins vitaux de survie il se transforme en personnage de roman, traversant les frontières. Arpentant les rues de New York, l'Africain en souligne les similarités avec son Abidjan natale : « Je remonte la 8<sup>e</sup> avenue jusqu'à la 42<sup>e</sup> rue et Port Authority — la pègre règne dans le quartier —, puis je fais Crosstown. Partout des magasins de sexe visqueux, des salles de cinéma pornographique, des dealers nègres et chicanos, des travelos difformes, des putes osseuses, des clochards, des crackés [...] qui me rassurent » (*ibid.* : 241). « La vie serait-elle partout la même ? » s'interroge le protagoniste. L'univers urbain, en d'autres termes, qu'il soit américain ou africain, est le seul lieu et le seul destin possible du trafiqueur qui, malgré l'exil, s'inscrit dans une continuité de lieux marqués historiquement par le « business », et la marginalité. Dans cette continuité, on peut rappeler le polar américain. Les descriptions du Harlem des années 1950 étaient centrales à l'écriture des premiers romans noirs américains, dont Chester Himes.

New York des années 1990, comme l'appartement baptisé du même nom à Abidjan, reste le repaire du trafiqueur. L'exil n'est pas un recommencement, il n'est que le début d'autres « business » potentiels : « À ce que je vois et ce que je sens » continue-t-il en observant la faune de la 42<sup>e</sup> rue, « c'est bien le diable si je ne trouve pas une bonne magouille ici » (*ibid.* : 241).

Identité de trafiqueur et identité trafiquée deviennent, finalement, les seuls modes de la survie. Et cette survie ne peut s'opérer qu'aux périphéries de la ville, aux périphéries engendrées par la surconsommation.

Ce que j'ai appelé « nausée postcoloniale » est radicalement différent des divergents mécanismes de rejet illustrés par les générations précédentes. La négritude, certes, avait entre autres leitmotifs celui du « vomissement » : vomissement des stéréotypes occidentaux ou vomissement de la soumission, comme d'un virus que le corps expulse pour retrouver la santé (on pense au poème « Hoquet » de Léon Damas et au *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire). En ce sens, le vomissement de la négritude devait donner lieu à un être nouveau, faire place à de nouvelles valeurs. S'il y a eu rejet ou malaise dans les années 1960 à 1980, il s'agissait plutôt de dénoncer les trahisons des élites et la perversion des systèmes politiques autoritaires. Les préoccupations se situaient alors au niveau de la politique et de la collectivité. La collectivité des années 1990 se distingue en ce qu'elle n'est ni muette ni anonyme. Elle se montre tour à tour dépassée et créatrice, désirante et blasée, vivace et fatiguée, dans la diversité des expériences individuelles dont *Les trafiqueurs* donne un aperçu. Elle se montre cherchant les moyens de survivre, pas toujours moraux certes. Mais c'est en tous cas dans ce sens que je parle d'une revendication d'existence, qui implique la conscience d'être dans le monde et la capacité de spéculer à partir de cette conscience.

Paradoxalement, revenir à l'existence prend la même forme que Roquentin projetait pour s'en guérir : écrire un livre. « Pas un livre d'histoire. [...] Une autre espèce de livre. » Et ce sont ces autres espèces de livres que l'Afrique nous donne à lire aujourd'hui qui font que peut-être on pense désormais à eux comme on pense aux Européens : comme à des écrivains ni plus précieux ni plus légendaires que les autres.

Le polar, pour une fiction nouvelle de l'espace et du sujet africain

Le détour par la *nausée*/*La nausée* m'a permis d'exposer la manière dont un nouveau rapport du sujet à l'Afrique se pose, dépassant les problématiques de races ou d'identité nationale pour se recentrer sur l'existence même. Une des caractéristiques du roman après 1980 est l'attention portée à des personnages jusque-là confinés aux marges de l'économie — et de l'imaginaire — postcoloniale. De nombreux romans des années 1990, dont celui de Mad, mettent en relief la participation de ces « petits personnages » à l'élaboration d'un réel urbain, et à la survie africaine<sup>1</sup>. De fait, la description du petit monde et des mondes dits parallèles de l'univers urbain pousse l'écriture à s'assimiler, soit partiellement soit totalement, au roman policier ou roman noir. Ceci s'appuie sur deux raisons.

La première tient au lieu lui-même qui sert de décor aux romans. D'emblée, on voit qu'il existe certaines similarités entre l'univers de la postcolonie tel que je viens de le décrire et l'univers du polar. Entre autres : le règne de la violence, de l'arbitraire, de la corruption généralisée, et la prolifération de réseaux de pouvoir. Comme le dit Jean-Patrick Manchette (1996) à propos de l'univers du polar : « L'univers qu'ils décrivent est un chaos sans vertu. » À bien des égards, on pourra dire la même chose de l'univers de la postcolonie.

Manchette relève la deuxième, qui, elle, tient non pas à la mutation de la société mais à une convergence de genres qui s'opère, depuis une dizaine d'années, dans le champs littéraire français, à savoir que : « Les artistes se mettent à faire pondre dans le genre, et le genre se met à faire dans l'art » (*ibid.* : 88). Plus loin, il ajoute — ou plutôt déplore : « La tendance littéraire du polar » qui a « partiellement ruiné le mur qui séparait le polar des littérateurs [...] : les polareux font de la littérature, les littérateurs écrivent des

1. Par exemple, chez Florent COUATT-ZOTTI (1998), le protagoniste principal est un boxeur, amoureux fou d'une prostituée. Chez Kossi EFOUI (1998), le lieu central du roman est un bar de quartier où se diffusent toutes les rumeurs. Dans *Balbala*, de Abdourahman WABERI (1997), le Djiboutien, il s'agit d'un bidonville, comme dans certains romans de Calixthe Beyala. D'autres peuvent confirmer cette tendance, comme le dernier grand prix littéraire de l'Afrique noire décerné à Daniel Biyaoula, auteur de *L'impasse*, qui choisit, lui, de décrire l'univers des « mégropolitains » transitant entre leur banlieue parisienne et leur quartier des périphéries de Brazzaville.

polars » (*ibid.* : 323). Ce mouvement d'interférence se remarque également dans la récente production africaine.

En effet, d'autres romans publiés aux Éditions du Seuil ou dans des collections dites « littéraires » entretiennent néanmoins dans leur style des rapports très proches avec le polar<sup>2</sup>. Ce renouveau et le succès de la pratique du polar sont, à mon sens, intimement liés à l'indéniable mouvement de la nouvelle génération vers une « littérature par le bas », qui permet d'explorer des univers et de proposer des esthétiques tout à fait nouvelles. Parmi eux, il faudrait mentionner l'érotisme et la sexualité, grands absents de la littérature africaine, dont l'apparition est liée aussi au genre même du polar.

*Les trafiqueurs* me semble particulièrement exemplaire de cette nouvelle production. Évoquant le polar par le langage, l'environnement et les personnages, le roman pratique incontestablement cette « littérature par le bas » à savoir une littérature sophistiquée, et de grande qualité, inspirée par la représentation des univers en marges du monde occidental, dont l'auteur va s'attacher à affirmer la centralité, dans un genre qui finit par s'imposer lui aussi comme littérature. Le mouvement vers le polar affirme ainsi la représentation d'un autre niveau de réel, mais qui est posé comme faisant bel et bien partie du réel africain.

Le choix du décor et des personnages a des implications pour le langage où s'opère une libération : argot et obscénité, scatologie, pornographie, vulgarité poussent encore plus loin ce « renouveau du ton » qu'amorçait l'écriture de Sony Labou Tansi. Ngal (1994) parle, à propos d'autres auteurs des années 1990 comme Bolya, de la manière dont le « scandaleux » — par rapport à la tradition de la littérature africaine — est érigé en catégorie esthétique participant d'un mouvement général vers une « liberté (de sujet, de ton, de regard) revendiquée et assumée ». L'intégration dans le roman du langage du corps, du sexe, de la drogue et de l'argot renvoie à la volonté de l'auteur de réaffirmer l'expérience.

Il faut ici faire un rapport entre cette libération et la revendication de l'existence chez Mad et le recours à l'obscène chez les existentialistes français, comme Sartre. Dans *La femme dans la littérature existentielle*, Hélène Nahas (1957 : 108) reprend quelques-uns des termes du débat, autour de l'obscénité, provoqué par les écrits de Sartre. Elle note : « L'œuvre de Sartre

2. Comme je le notais plus haut, *Les trafiqueurs* est publié chez Gallimard dans la série noire (qui n'a rien à voir avec l'origine de l'auteur, contrairement à des collections comme Encres noires chez L'Harmattan). Le Serpent à plumes publie *La Polyandre*, du Zaïrois Baenga Bolya, dans sa nouvelle série « Serpent noir », avec en exergue René Char, Achille Ngoye, Abasse Ndione, qui ont publié en 1996 et 1998 dans la collection « Série noire » de Gallimard. Alors que le lancement de polars africains s'était révélé peu fructueux pour les éditeurs dans les années 1980 (voir la série « Polars noirs » de L'Harmattan), il semblerait que cette production reprend, avec force, à partir de 1995. Comme le remarque Michel ROLLAND (1998) aujourd'hui, « la pratique du polar est devenue un des signes intangibles de la mutation qui s'opère dans le champ des littératures d'Afrique noire contemporaine ».

révèle un travail de “dé-poétisation” systématique et d’insistance sur l’aspect physique et sordide de l’existence humaine, surtout dans ses premiers livres, *La nausée* et *Le mur*, qui appartiennent vraiment à la partie “viscérale” de son œuvre. » Elle relève par ailleurs que chez Sartre l’insistance sur l’obsène s’accompagne d’une « nostalgie du sec, du propre, du dur » (*ibid.* : 109). Comme je le soulignais au début, la Négresse de *La nausée* incarnait cette nostalgie. Dans le roman de Mad — et cela se confirme dans *Paradis B*, le second —, le personnage refuse la pureté (le propre, le dur) des Nègres et Négresses célébrée par les négrophiles occidentaux (et la Négritude), en montrant des personnages africains enlisés dans la boue du réel et obsédés, eux aussi, par leurs excréments, viscères, vomissures. L’écriture du « viscéral » africain participe précisément de la revendication d’existence posée par Lucio Mad, et, d’une manière générale, de la « revendication de liberté » dont Georges Ngal fait le fondement de la rupture épistémologique qui s’opère dans le roman africain à partir des années 1980.

*Les trafiqueurs* re-présente le rapport du sujet à une situation de crise sous un jour nouveau. D’abord, sans victimisation ni discours dogmatique sur la politique africaine, mais en montrant plutôt le type d’existence qu’ont engendré les années de régime totalitaire. Il s’agit d’un autre mode de réalisme par lequel le personnage africain est montré en train d’exister. Dans ce sens, le roman invite à lire le réel africain au-delà des figures du pouvoir ou des masses souffrantes, à travers des individualités cherchant, comme on dit en Afrique, à moyenner, c’est-à-dire à inventer des issues, des langages et de nouveaux rêves, à négocier le statut de conjoncturés dû au fait de naître dans un certain lieu, à un certain moment de l’histoire.

*Université de Pennsylvanie, Philadelphie.*

#### BIBLIOGRAPHIE

ADIAFFI, J.-M.

1980 *La carte d’identité*, Paris, Hatier/CEDA.

BEYALA, C.

1990 *Le Petit prince de Belleville*, Paris, Albin Michel.

1993 *Maman a un amant*, Paris, Albin Michel.

1996 *Assèze l’Africaine*, Paris, Albin Michel.

1998 *Les honneurs perdus*, Paris, Albin Michel.

BIYAOUA, D.

1997 *L’impasse*, Paris, Présence africaine.

BOLYA, B.

1986 *Cannibale*, Lausanne, Pierre Marcel Favre.

1998 *La polyandre*, Paris, Le Serpent à plumes.

COUATT ZOTTI, F.

1998 *Notre pain de chaque jour*, Paris, Le Serpent à plumes.

DONGALA, E.

1982 *Jazz et vin de palme*, Paris, Hatier/CEDA.

EFOUI, K.

1998 *La polka*, Paris, Éditions du Seuil.

HIMES, C.

1990 *My Life of Absurdity*, New York, Paragon House.

LABOU TANSI, S.

1979 *La vie et demie*, Paris, Éditions du Seuil.

MAD, L.

1995 *Les trafiqueurs*, Paris, Gallimard (« Série noire »).

1997 *Paradis B*, Paris, Gallimard (« Série noire »).

MANCHETTE, J.-P.

1996 *Chroniques*, Paris, Payot/Rivages.

NAHAS, H.

1957 *La femme dans la littérature existentielle*, Paris, PUF.

NGAL, G.

1994 *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.

NGOYE, A.

1993 *Kin la joie-Kin la folie*, Paris, L'Harmattan.

1996 *Agence Black Bafoussa*, Paris, Gallimard (« Série noire »).

1998 *Sorcellerie à bout portant*, Paris, Gallimard (« Série noire »).

ROLLAND, M.

1998 « Noir polar », *Pages*, 53 : 58-59.

SARTRE, J.-P.

1938 *La nausée*, Paris, Gallimard.

1948 « Orphée noir », Préface in L. S. SENGHOR, ed., *Anthologie de la poésie nègre et malgache*, Paris, PUF.

SEMBENE, O.

1965 *Le mandat*, Paris, Présence africaine.

WABERI, A.

1997 *Balbala*, Paris, Le Serpent à plumes.

## RÉSUMÉ

Depuis la fin des années quatre-vingts, certains écrivains ont contribué à renouveler radicalement la représentation de l'Afrique dans la fiction, en innovant tant dans le genre romanesque que dans la langue, le choix des personnages ou le décor. Le roman de Lucio Mad, *Les trafiqueurs*, est exemplaire de cette tendance. Publié dans la collection « Série noire » de Gallimard, il met en scène des protagonistes fabriquant de faux-passeports, plongés dans l'univers interlope d'Abidjan et en proie à une « nausée postcoloniale » qui peut être lue en intertextualité avec *La nausée* de Sartre et contre les thèses de la Négritude, comme un rejet de l'essentialisation du sujet noir, au profit d'une véritable et originale revendication d'existence dont le genre même du polar exploite les ressorts. Dans le déni de l'authenticité suggérée par la thématique du trafic d'identités, se pose toute la question de la manipulation délibérée des identités pour le sujet africain contemporain déterminé à inventer des issues.

## ABSTRACT

*The Right to Exist: Trafficking and Postcolonial Nausea.* — Since the late 1980s, certain writers have helped radically renew thinking about Africa in fiction, by innovating in literary genres, language, settings and the choice of characters. Lucio Mad's *Les trafiqueurs* exemplifies this trend. Published in Gallimard's crime collection, *Série noire*, this novel centers around characters who, caught up in a world of outlaws in Abidjan, forge fake passports. They suffer from a "postcolonial nausea" that can, in relation to Sartre's *La nausée* and against the thesis of Négritude, be interpreted as a rejection of the "essentialization" of blacks and as an authentic, original claim to existence. The genre (a thriller) allows for developing this claim. Denying the authenticity suggested by the theme of trafficking identities raises in full the question of the deliberate manipulation of the identities of contemporary Africans.

Mots-clés/keywords : Abidjan, Lucio Mad, existentialisme, faussaires, identités, littérature, nausée, passeport, polar africain, postcolonialisme/Lucio Mad, existentialism, forgery, identities, literature, nausea, passports, African detective, postcolonialism.