

### 3 DES RIVES DES AUTRES : MIGRATIONS, EXILS, DIASPORAS

« Partir, c'est mourir un peu » dit au début d'un poème célèbre le poète français Edmond Haraucourt. Les départs et les arrivées forment, semble-t-il, la base de l'existence humaine. L'homme part soit volontairement, à la poursuite de meilleures conditions de vie, d'un meilleur climat au sens réel ou symbolique, pour découvrir quelque chose de nouveau ; soit il peut ou doit quitter son pays involontairement, à cause de lui-même ou de sa famille qui se trouve en danger, à cause des catastrophes humaines et naturelles, ou lorsqu'il est expulsé de son pays par ses compatriotes. Il paraît que le départ soit accompagné à chaque fois de sentiments ambigus. D'une part, il y a l'espoir que nous trouverons une vie meilleure ; d'autre part, chaque fois, nous laissons derrière quelque chose que nous connaissons intimement, un lieu de naissance ou un lieu que nous avons longtemps considéré comme notre maison. Le départ, c'est aussi la découverte de quelque chose de nouveau, un moment d'anticipation ou d'émancipation, d'espoirs et d'incertitudes, littéralement un saut dans l'inconnu. Si des groupes entiers de personnes partent, le départ est aussi l'entrelacement de différentes trajectoires, de nouvelles rencontres et la possibilité de vivre un nouveau destin, bon ou mauvais. Rester quelque part semble être une garantie de continuité et de stabilité dans l'esprit humain, alors que partir, au contraire, garantit une instabilité et une rupture dans la vie. Le départ est alors une épreuve psychique de la pensée humaine, un défi et un test de la personnalité et de sa relation au monde. Cependant, le départ peut être temporaire ou permanent, bien que nous ne sachions jamais si un départ apparemment bref pourra tôt ou tard devenir un séjour de toute une vie dans un autre milieu, comme bien des gens l'ont constaté, par exemple les émigrés fuyant le nazisme ou le communisme. Partir pour

commencer à vivre ailleurs signifie littéralement changer notre propre monde. Ce changement s'appelle l'exil.

Or, il existe de nombreux types d'exil selon les circonstances. Il s'agit d'un exil volontaire ou involontaire, aussi appelé le bannissement. Il y a un exil intérieur, qui est une fuite dans son for intérieur, il y a un exil extérieur, qui porte le déplacement physique dans l'espace et dans le temps, il y a l'exil vers des lieux proches de nous par la culture, la langue ou le niveau économique, mais il y a aussi des exils vers des lieux pour nous exotiques, inintelligibles, difficiles à accepter. Ainsi, le fonctionnement et l'adaptation de l'exilé en grande partie liés aux différences entre le pays d'origine et le pays d'accueil. Tout d'abord, et cela est essentiel à la littérature et à l'art, il n'y a pas nécessairement d'exil là où il y a une délocalisation physique d'un pays à l'autre. Au contraire, le départ, le voyage et l'arrivée quelque part peuvent être, comme le dit très bien l'auteur camerounais Patrice Nganang, « l'esprit jeté en chemin » (Nganang 2007a, p. 247).

Il y a des exils intrinsèquement internes liés au psychisme des exilés, mais il y a aussi des exils plus matériels et plus géographiques, les deux types pouvant se mêler et interagir, bien sûr. Ces exils sont associés à la création littéraire, L'exil peut avoir de nombreuses raisons. De l'exil politique à la motivation personnelle, en passant par des raisons économiques ou autres, c'est une décision fondamentale dans la vie humaine qui amène l'homme de ses lieux de naissance à des lieux inconnus, étrangers, plus ou moins hostiles. Il y a beaucoup d'auteurs qui ont vécu cette expérience et qui ont exprimé leur douleur et les sentiments de détachement et de déchirement qui y sont associés dans leurs œuvres. Toutefois, la question de l'exil est liée aux considérations plus pratiques, terminologiques, à des questionnements sur l'émigration, sur l'immigration et la migration en général. Il n'y a pas de consensus entre les théoriciens littéraires et autres sur la façon de traiter ces termes. Pour simplifier les choses, nous voudrions préciser que nous voyons une contradiction dans le point de vue de chacun des termes. Le premier point de vue est spatial. Si nous examinons un individu qui quitte un endroit, nous appelons son départ une émigration, par exemple de l'Afrique. Au contraire, du point de vue de l'arrivée d'un Africain à Paris, nous pouvons parler de l'immigration. Le deuxième aspect concerne la possibilité de retourner au pays natal. Dans le cas d'un retour éventuel ou espéré, il s'agirait encore d'une émigration, même si elle peut s'étendre sur quelques décennies. Dans le cas de la résidence permanente dans un nouveau pays, nous parlons d'un exil, d'une expulsion ou d'un bannissement. Il semble, cependant, que le mot exil par son étendue sémantique peut dominer tous les autres mots liés au départ et à la délocalisation. Dans ce sens plus général, nous utiliserons ce terme également ensemble avec le mot diaspora, à moins qu'il ne soit du point de vue terminologique nécessaire de définir l'immigration ou l'émigration.

Le sort du mot migration est également intéressant. Ce mot peut adopter une signification plus générale et plus spécifique. Il désigne généralement le déplacement d'un lieu à l'autre qu'il s'agisse des peuples, des gens, mais aussi des animaux et des plantes (dans le sens de l'expansion de leurs diaspores) abstraction faite de la direction qu'ils prennent. Dans un sens plus étroit, la migration affecte les tendances mondiales actuelles, où les gens ne s'installent pas en un seul endroit, étant beaucoup plus nomades que par le passé. C'est dans ce sens que la critique littéraire parle des auteurs migrants et de la littérature migrante, comme nous le montrerons dans ce chapitre.

La migration et l'exil en tant que phénomènes planétaires, impliquant la somme des mouvements de personnes d'un lieu à l'autre, entre deux ou plusieurs points, ont été des sujets d'intérêt de disciplines scientifiques telles que démographie, science politique, sociologie ou anthropologie. Ce n'est que récemment que ces questions de migration contemporaines ont trouvé leur place dans les études littéraires comparatives. Les échanges culturels et le contexte migratoire conduisent inévitablement à un ensemble de discours complexes et aussi, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, à une variété de formes de métissages et d'hybridations, qu'il s'agisse de langues, de phénomènes culturels, de topographies ou d'identités. En même temps, la prise en compte de ces nouveaux phénomènes et faits littéraires doit nécessairement conduire à une réévaluation du concept traditionnel des « littératures nationales ». Du point de vue littéraire et critique, nous devons prendre cela en compte et peut-être aussi créer de nouvelles formes littéraires, discours et sujets liés précisément à la migration.

Dans ce chapitre, nous allons essayer de réfléchir théoriquement et concrètement sur le concept de « littérature migrante » et ses termes connexes, l'exil et aussi sur le phénomène d'un groupe d'auteurs appelé « Afrique sur Seine ». Nous tenterons de défendre le point de vue selon lequel la littérature sur les migrations n'est pas un terme complètement nouveau, au contraire. Nous tenterons également d'expliquer que le terme de « littérature migrante » est à la fois très vague et qu'il est lié à de nombreuses autres désignations, plus ou moins propices.

### **3.1 Aspects théoriques et nouveaux paradigmes de la littérature migrante**

La migration est l'un des phénomènes marquants du monde contemporain et de l'individualisme croissant de ses habitants, qui sont de moins en moins obligés de rester dans leur pays, dans leur communauté ou dans leur culture d'origine. Il n'est donc pas surprenant qu'elle soit étudiée par un grand nombre de spécialistes, tels que démographes, sociologues, politologues, historiens, ethnologues

ou géographes. Une approche interdisciplinaire se propose tout à fait logiquement lors de l'étude des flux migratoires. Une question intéressante s'impose quant à la mesure dans laquelle l'étude de la littérature peut s'appuyer sur les susdites disciplines.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas du tout surprenant que la migration pénètre également dans les littératures, comme un point de départ, comme une thématique, une expérience de vie souvent autobiographique, mais aussi comme une vision philosophique du monde, voire une esthétique ou une poétique. L'écriture sur les migrations et la critique des migrations comprend un grand nombre de procédures et de stratégies possibles et pose beaucoup de questions intéressantes.

Au moins depuis le XIX<sup>e</sup> siècle les institutions littéraires des nations européennes associent la création littéraire à leurs nations. De là viennent également des difficultés liées à l'écriture provenant d'ailleurs, qu'il s'agisse de l'origine des auteurs, de la langue de l'écriture ou du sujet. Ces difficultés peuvent être appliquées d'autant plus à la création littéraire des migrants. La critique littéraire tente depuis longtemps de décrire et de saisir les relations complexes entre la création littéraire et les rapports migratoires, elle cherche aussi à établir des liens entre les thèmes migratoires et les diverses procédures textuelles et littéraires que l'expérience migratoire apporte. (Declercq 2011, p. 303)

Bien que l'écriture sur l'expérience de la migration et de l'exil ne soit certainement pas nouvelle, nous pouvons constater que la conception théorique des littératures de la migration est assez récente. Beaucoup de critiques s'accordent à situer l'émergence du concept au Québec, au Canada, dans les années 1980, lorsque la critique universitaire a commencé à traiter de façon plus systématique les voix littéraires d'origine ethnique (Combe 2010, p. 196). Pourquoi au Québec ? C'est dans cette province canadienne qu'arrivent, dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, des nombres importants d'immigrés, y compris des Chinois, des Juifs, des Italiens, des Vietnamiens, des Haïtiens, des Français. L'idée d'une société canadienne-française homogène, monolithique, liée à l'idéologie conservatrice de l'Église catholique et à la langue française, commence à s'effriter. Le flux migratoire révolutionne petit à petit la société entière qui devient de plus en plus plurielle. La littérature réagit à ce phénomène à partir des années 1980 par un décentrement de la problématique nationale vers la problématique ethnique, de l'exil, de la migration et de la multiculturalité.

Il y a à cette époque beaucoup d'études critiques et de revues qui paraissent comme *Vice Versa* ou *La Parole métèque*, consacrées à un nouveau corpus de textes émergeant dans la littérature nationale québécoise, qui commence à réaliser le caractère pluraliste ou pluriel de cette nouvelle littérature québécoise tout en mettant de plus en plus l'accent sur les questions identitaires. La prise de conscience de la nouveauté des littératures « transnationales » permet ainsi de mener un dialogue entre la littérature nationale et les littératures migrantes. Se-

lon René Moisan et Renate Hildebrand, les écrivains et les œuvres migrants ne sont pas affiliés aux littératures nationales, mais représentent « un système [autonome] de production, de circulation et de réception » (Moisan 2001, p. 13). Pour Dominique Combe, « la « migrance », comme manière d'être au monde propre au XX<sup>e</sup> siècle, doit être distinguée de l'émigration et de l'immigration, qui l'ont précédée. (Combe 2010, p. 197) Par la suite, de nombreux autres chercheurs littéraires québécois ou français ont également entrepris d'explorer les littératures migrantes au Québec et au Canada en les mettant en relation avec l'identité, avec l'hybridité et avec le rapport de ces littératures aux littératures nationales.

En même temps, la critique actuelle cherche comment appeler une pareille écriture. De nombreuses étiquettes avec une durée de vie plus ou moins courte ont été créées, telles que

littérature ethnique, pluriethnique, immigration, migratrice, minoritaire, mineure, transculturelle, mixte ; écriture des communautés culturelles, de la périphérie, de l'écart, de l'entre-les-deux et du hors-lieu (Simon 1994, p. 393).

Peu à peu, d'abord au Québec ensuite en Europe, c'est l'appellation de *littérature migrante* de Robert Berrouët-Oriol qui prévaudra dans le discours académique. « La « migrance » tend aujourd'hui à s'imposer comme une catégorie centrale pour la théorie postcoloniale, avec l'« hybridité », la « liminalité » ou le « subalterne » » (Combe 2010, p. 196). Moisan et Hildebrand (2001) ont établi une périodisation qui est à la fois une typologie de l'évolution de la littérature migrante au Québec. Cette typologie, dans ses grands traits, peut s'avérer opératoire pour d'autres littératures migrantes entrant en contact avec des littératures nationales. Selon cette typologie, il y aurait quatre périodes dans le développement de la littérature migrante : uniculturelle, pluriculturelle, interculturelle et transculturelle. La période uniculturelle serait représentée par les auteurs immigrés qui adoptent les règles, les formes et les genres du pays d'accueil, le Québec en l'occurrence. Leur écriture serait homogène, difficile à distinguer des auteurs « de souche ». La période pluriculturelle serait caractérisée par une diversification de l'écriture, ainsi que par la diversité culturelle de la Révolution tranquille des années soixante au Québec. La troisième période, interculturelle, serait de plus en plus hétérogène. Elle serait marquée par une différenciation croissante, mettant en relief tout ce qui distinguait ces auteurs des auteurs du pays. L'écriture de ces auteurs serait plus collective du fait même de leur nombre, comme s'ils partageaient d'ores et déjà une expérience commune de la migration. Enfin, la quatrième période, transculturelle, serait une continuation de la période précédente. Elle serait représentée par des échanges, des métissages, des identités hybrides. C'est la thématique de l'exil et de la migrance qui aurait désormais droit de cité dans les écrits de la plupart des auteurs. L'accent serait mis sur les

déplacements et de plus en plus sur la problématique identitaire du migrant.

Nous osons dire qu'en Europe, le domaine de la littérature migrante est beaucoup moins théoriquement exploré et plus fragmenté. Les « écritures migrantes » sont un terme assez peu employé par la critique française. Il reste que la recherche dans ce domaine se développe de plus en plus, même en France ou en Europe centrale. Dans de nombreux pays postcoloniaux, cette littérature postcoloniale est passée d'une position en marge de la littérature à une écriture au centre de l'attention des chercheurs. Malgré ce fait, la littérature migrante en Europe, à la différence de l'Amérique et à quelques exceptions comme le Royaume-Uni ou la France, reste fragmentée, périphérique. Cependant, même en Europe, il y a une formation progressive d'un champ littéraire autonome, non seulement dans le domaine de la critique et de la recherche mais aussi à l'école et à l'université. (Declercq 2011, p. 305)

Selon Declercq, la présence de textes de la littérature migrante incite ces milieux à apporter de nouvelles idées et des réflexions théoriques et méthodologiques. Le premier problème fondamental, apparemment, est celui d'une distance historique suffisante. Compte tenu de l'intensité et de la diversité des migrations dans le monde actuel, postmoderne et postcolonial, l'approche synchronique semble prévaloir. Cependant, la migration n'est pas un phénomène qui se produit uniquement au XX<sup>e</sup> ou au XXI<sup>e</sup> siècle. Elle a toujours existé :

Les thèmes de l'émigration, de l'exil, de l'errance, du nomadisme ne sont certes pas nouveaux, tant s'en faut. Comme l'acculturation, la diversité, la différence culturelle, l'hybridation, ils sont même devenus en quelque sorte les lieux communs des études francophones et postcoloniales. (Combe 2010, p. 191)

Le deuxième problème fondamental de la littérature sur les migrations est lié à sa délimitation définitionnelle. Comment décider de ce qui représente la littérature de la migration ou une littérature migrante (migratoire) ? « La composante migratoire de l'écriture pose un problème de fond, car certaines littératures francophones n'existent que dans (et parfois par) l'exil [...] » (Combe 2010, p. 193) Est-elle liée aux auteurs, aux régions, ou plutôt aux thématiques et poétiques ? Après tout, ce questionnement n'est pas seulement celui de la littérature migrante, il s'agit là de la problématique éternelle des catégories littéraires, des directions et des courants auxquels nous essayons de donner des désignations et des étiquettes appropriées. Nous pouvons nous demander si les auteurs de la migration sont reliés les uns aux autres, s'il n'existe pas une fausse image de l'unité de ce domaine littéraire. Certes, nous pouvons trouver des affinités générationnelles entre Alain Mabanckou et Dany Laferrière, par exemple, mais trouverions-nous des liens similaires entre Naïm Kattan, un Irakien de confession juive installé à Québec et Léonora Miano, originaire du Cameroun, vivant à

Paris ? Cependant, les deux sont considérés comme des auteurs migrants. Leurs écrits, sont-ils parcourus par des thèmes communs, par un reflet de l'expérience migrante, ou même par une certaine esthétique commune ? Comme l'ont indiqué Mathis-Moser et Mertz-Baumgartner :

les raisons de la migration d'un pays vers un autre, à un niveau individuel ou collectif, sont multiples et vont de motivations politiques et économiques à des raisons personnelles de formation. Cependant, malgré la grande richesse de voix d'auteurs, malgré leur diversité aux niveaux référentiel, esthétique et biographique, on constate que le groupe d'« auteurs migrants » en tant que tel bénéficie depuis trente ans d'une reconnaissance progressive par les instances littéraires hexagonales. De toute évidence, il enrichit et marque de son empreinte la littérature française contemporaine qui re-définit ses assises et reste en quelque sorte redevable au potentiel créatif inhérent à la situation de la migration comme à toute autre situation extrême ou situation-limite de la vie humaine. » (Mathis-Moser 2014, p. 48)

Un autre point problématique selon la plupart des critiques est lié au fait que nous considérons inconsciemment la littérature migrante, que ce soit justifié ou non, comme une écriture en partie autobiographique, marquée par l'expérience de l'exil. Avec son texte, l'écrivain raconte son expérience migrante ou celle de l'exil transformées en histoires de personnages nouveaux et racontées par un narrateur. Cependant, si nous considérons l'origine ethnique des auteurs migrants ou de leurs ancêtres, nous entrons à nouveau dans la question classique séparant la littérature migrante de la littérature nationale. La littérature sur les migrations ne provient pas nécessairement des migrants ou n'y est pas directement liée ; elle peut aussi être produite par des auteurs non migrants qui s'intéressent aux migrations ou aux problèmes socioculturels ou politiques mondiaux, écrivent à ce sujet ou s'inspirent de l'écriture migrante dans leur esthétique. Nous pouvons donc nous poser la question si et comment l'origine de l'auteur se rapporte à la désignation de son écriture comme littérature migrante et pourquoi il est nécessaire de relier l'origine de l'auteur de quelque manière que ce soit à ce qu'elle représente elle-même. Nous pouvons aussi nous demander si l'aspect ethnique affecte en quelque sorte le style d'écriture, les formes utilisées, le langage et le thème, et de quelle manière.

Pour conclure, la littérature migrante et sa définition peut être soumise à une critique, comme nous avons essayé de le démontrer. Il s'agit cependant d'une notion utile pour aborder une grande partie des textes produits aujourd'hui par les auteurs de la diaspora, qui relèvent souvent, mais pas toujours, de l'héritage postcolonial. Il est clair qu'il est impossible de définir cette littérature en nous basant purement sur des critères formels ou sur l'origine ethnique de leurs auteurs. Pour cette raison, il nous paraît plus viable d'utiliser cette notion dans

un sens plus symbolique, comme le perçoit l'auteur d'origine haïtienne Émile Ollivier qui parle de la « migrance » dans son ouvrage célèbre *Passages* (1991). Celle-ci associerait la migration à l'errance. Il s'agit d'un processus dynamique de la migration, jamais accompli du point de vue identitaire, culturel et social. Le migrant se pose toujours des questions sur lui-même, sur sa culture et sur son errance. C'est dans le même esprit que Monique Lebrun (2001) parle d'un *chantier* et que Jean-Claude Charles (2000) avance le terme d'*enracinerrance*, un endroit où l'identité se construit dans un processus jamais fini. Il s'agirait alors d'un principe ontologique et symbolique, essayant de saisir le mouvement et le déplacement de soi-même, en liant ceux-ci à sa propre identité mouvante. C'est précisément dans ce sens général et symbolique que nous comprendrons les littératures migrantes chez les auteurs de la diaspora africaine.

### **3.2 L'exil en tant que situation existentielle et thématique littéraire des auteurs africains contemporains**

La migrance, en tant que « chantier » – cadre ontologique, esthétique et thématique de l'écriture des auteurs migrants, est étroitement liée au thème de l'exil. Les deux se chevauchent en partie, pour certains il peut même en représenter un sous-ensemble, mais pour d'autres le thème de l'exil sera tout à fait arbitraire et conceptuellement très différent des thèmes « migrants » liés principalement aux mouvements, aux déplacements ou au nomadisme. L'exil représente l'un des thèmes les plus universels de la littérature mondiale, il se manifeste sous plusieurs formes et peut être défini et compris de plusieurs façons. Piotr Sadkowski

associ[e] l'expérience exilique à un (auto)engendrement poussant l'être humain à la manifestation verbale et, par conséquent, narrative de sa présence dans le monde. (Sadkowski 2011, p. 18)

Sadkowski relie ensuite et à juste titre l'exil à la Bible et à la tradition mythologique gréco-latine comme les deux principales sources de la tradition narrative de l'Occident et souligne, dans ces sources, l'importance de l'exil comme un trait caractéristique des figures mythiques fondatrices. L'exil façonnerait ainsi les paradigmes de l'imaginaire occidental, qu'il s'agisse des exilés comme Adam et Ève ou Abraham cherchant une nouvelle maison dans un environnement inconnu, ou Ulysse dont le retour à la maison natale est placée sous le signe de l'errance. L'exode des Juifs, le héros collectif de l'Ancien Testament, représente une combinaison des deux types, c'est-à-dire l'éloignement des enfants d'Israël lors de la captivité égyptienne et le retour dans la patrie ancestrale à la recherche du pays d'accueil, presque inconnu. (Sadkowski 2011, p. 18)



Intuitivement, nous pouvons conjecturer qu'il existe au moins trois formes fondamentales de l'exil, entre lesquelles il y a souvent une frontière imprécise. L'exil forcé peut être dû à de nombreux facteurs – ostracisation, interdiction de séjour, expulsion et privation des droits civils. Chaque fois, il y a une décision de force majeure et de punition imposée. La deuxième forme de l'exil est volontaire. Ce dernier, cependant, peut souvent ne pas être aussi volontaire qu'il ne paraît. L'impossibilité de s'exprimer librement peut aussi cacher en elle-même le moment de la nécessité de quitter le pays natal. La troisième forme de l'exil est d'allure symbolique. Il s'agit de l'exil métaphorique. Un individu ou un artiste peut se sentir comme un exilé face à une période légendaire de bonheur, un âge d'or qu'il a dû quitter. Il peut se réfugier dans des utopies ou dans des moments qui n'ont jamais existé. Au contraire, toute expérience de solitude involontaire peut conduire à un sentiment d'exclusion de la société, à un exil, qu'il soit interne ou externe, pour que l'individu puisse échapper aux idées schizophrènes, solipsistes et ne pas succomber à la folie.

Le nouveau profil de l'individu exilé, qui, avec les années 1980, commence à s'esquisser dans la littérature africaine subsaharienne, ne peut être complètement compris sans une réflexion plus approfondie sur l'exil et sur l'implication de cette situation d'exil sur de nombreux auteurs.

Selon Kabwe-Segatti, la thématique littéraire de l'exil et la thématique proche de l'immigration a connu un processus que l'on pourrait appeler banalisation ou simplification. Kabwe-Segatti se demande ce qu'est réellement l'exil, s'il s'agit de l'exil extérieur d'écrivains et de leurs propres personnages avec des chemins et destin similaires à leurs créateurs, ou s'il s'agit simplement de l'exil interne de l'auteur, du narrateur ou des personnages, qui se manifeste par l'écriture dans l'espace exilé de la création, qui est, entre autres, la langue, le champ mythique de la recherche de l'identité, dans lequel se cristallisent toutes les tensions linguistiques lors de l'apprentissage du français par un ancien sujet colonisé (Kabwe-Segatti, p. 1-2). Le critique mentionné apporte des idées intéressantes concernant l'exil. Il parle de la délocalisation du mot dans le contexte de la mondialisation qui amène les auteurs exilés à chercher une nouvelle expression dans le processus de création littéraire dans les littératures africaines postcoloniales. En même temps l'exil représente un certain point de référence spatial. Cependant, malgré la banalisation mentionnée, il serait opportun de reconnaître qu'une analyse de la représentation littéraire du reflet de l'exil est nécessaire pour comprendre certains phénomènes humains ou réels, car ils sont liés à la dynamique très complexe du monde actuel, dans lequel le déplacement de populations a atteint des proportions massives. Quelles que soient les motivations de l'exil et de ses acteurs, qu'ils soient des parties entières de la population ou des individus isolés, l'exil signifierait la perte des certitudes antérieures, des schémas identitaires et la création de coordonnées nouvelles.

Dans la fréquence des travaux consacrés à ce sujet, il est apparemment nécessaire d'effectuer une classification et une clarification du concept de l'exil. Ses éléments individuels étaient déjà bien énumérés par Jean-Pierre Makouta-Mboukou (1993) sous trois formes fondamentales : l'exil-déportation, l'exil-évasion et l'exil-bannissement. Cette catégorisation sert de support à l'analyse et à l'interprétation de la représentation littéraire de l'exil, des textes profanes aux textes bibliques. En même temps, elle véhicule également ses limites, car elle reflète une vision trop schématique de la réalité et ne laisse pas beaucoup de place à diverses situations d'exil spécifiques, possibles et inépuisables, des expériences individuelles. L'exil-déportation est plutôt un concept historique, c'est un phénomène très rare voire inexistant dans la littérature africaine, par opposition à l'exil-fuite et l'exil-bannissement qui, au contraire, sont étroitement liés aux questions de la littérature africaine.

C'est pour cette raison que l'exil nous apparaît d'abord comme la situation d'un individu qui a été contraint ou désireux de quitter son pays natal pour s'établir ailleurs, et ensuite il s'agit d'un sujet littéraire, qui réfléchit souvent à la situation réelle de l'écrivain ou du narrateur. La colonisation, les régimes dictatoriaux en Afrique, ainsi que les diverses catastrophes naturelles et conflits concourent à créer généralement différentes manifestations et formes d'exil : politique ou économique, collectif ou individuel, externe, interne, culturel, etc.

La représentation littéraire de l'exil reflète bien l'évolution historique des pays africains. Ainsi, nous pouvons distinguer à peu près trois périodes distinctes, qui sont liées à ce développement même. C'est bien démontré par Christiane Albert dans son livre *L'immigration dans le roman francophone contemporain* (2005), livre axé plus généralement sur les représentations romanesques de l'immigration en France. La première commence pendant la colonisation et se termine dans les années soixante du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit principalement de l'exil de travailleurs africains ou de séjours d'études et d'autres séjours d'intellectuels africains, qui, par exemple, ont pour objectif de retourner dans leur patrie pour y faire carrière. Cet exil est considéré comme un mal nécessaire, d'une manière plutôt négative, la plupart desdits exilés retournant brisés sur leur terre natale. Il ne laisse pas non plus de traces identitaires distinctives, le retour d'exil étant (ré)compensé par le séjour au pays natal et par le retour aux racines. Au cours de la deuxième période, qui commence par l'indépendance des pays africains et se termine vers 1980, nous pouvons observer un certain retour du thème de l'exil. Albert l'explique en particulier par le fait que des universités sont peu à peu établies dans les pays africains nouvellement formés, de sorte que les intellectuels ont moins envie d'aller en France pour l'éducation. Au contraire, ils veulent montrer que même leur pays natal peut être capable de former des élites. La figure du jeune étudiant africain disparaît progressivement de la littérature, ce que symbolise *l'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, roman déjà mentionné, qui est à

sa manière un roman charnière. Dans ce roman, il s'agit simultanément de l'exil de toute la nation, qui s'est éloignée de ses propres valeurs à cause de l'école occidentale, et simultanément de l'exil de l'individu. Le protagoniste Samba Diallo est le fils d'un chef africain et le meilleur élève de l'école coranique, qui se rend en France pour une courte période. Son exil, quoique provisoire, est considéré comme un croisement dans la culture de l'autre, le colonisateur, comme s'il affirmait et approuvait inconsciemment à la fois l'histoire et la politique de la colonisation. La société occidentale est sujette à de vives critiques pour sa superficialité, qui se rapporte aussi à la connaissance et à la philosophie. La foi musulmane, en revanche, cherche des faits profonds et non évidents, se différenciant ainsi diamétralement du rationalisme occidental, bien que nous puissions objecter que même la société occidentale repose sur des valeurs spirituelles chrétiennes. Quoi qu'il en soit, le roman de Kane représente une transition en ce sens que l'exil physique qui implique en soi un déplacement spatial en annonce un autre, intériorisé, et qui prévaudra dans la littérature subsaharienne : un exil non lié au déplacement physique des personnages, mais plutôt à un sentiment de proximité dans un espace physique donné, dominé par des figures autoritaires. Cet exil peut être considéré comme un exil interne.

Mongo-Mboussa caractérise très bien cette forme de l'exil par les mots suivants :

Si, dans le roman des années 50, l'exil est vraiment géographique, depuis la période de l'indépendance, nous avons été témoins – à la suite de l'apparition des régimes dictatoriaux – de la présence de quelque chose qui pourrait appeler l'exil interne. (Mongo-Mboussa 2002, p. 31)

C'est une triste constatation que, dans les jours qui ont suivi la déclaration d'indépendance de la plupart des pays africains, une grande partie des individus perdent également leur liberté d'expression et de mouvement. Comme dans d'autres régimes dictatoriaux ou totalitaires, il n'y a pas seulement un sentiment de proximité et d'exil intérieur chez les intellectuels qui caractérisent les romans déjà classiques. Dans chacun de ces romans, le héros principal éprouve un sentiment continu d'emprisonnement personnel, partagé souvent par d'autres personnages qui ressentent la fermeture physique et essaient, par leur imagination, désirent de s'éloigner de ce monde fermé, car, selon Mongo-Mboussa, ils sont littéralement « étouffés dans leur pays natal ». (Mongo-Mboussa 2002, p. 31) Le récit les situe en dehors de l'espace fictif afin de faciliter un commentaire critique sur le monde hostile qui les entoure et que les individus rejettent en trouvant refuge dans leur propre imagination. Cette représentation de l'exil intérieur dans la littérature africaine crée la conscience du sens tragique de sa propre existence. Ainsi, l'auteur ou son personnage devient profondément sombre et trouve son

secours dans sa propre création ou imagination où sa liberté se déploie. L'exil interne concourt à façonner une dynamique d'échange constant entre le sujet créatif et le monde extérieur.

Depuis les années 1980, le thème de l'exil repose sur une interprétation tout à fait différente, voire opposée. Il devient une réalité banale. Cette situation est la conséquence de l'exil ou de l'immigration, lot commun des écrivains qui, dans la plupart des cas, ont décidé de quitter complètement leur pays natal pour s'installer ailleurs. Ainsi, l'exil devient de plus en plus le sujet ou même la toile de fond implicite toute œuvre nouvelle. Contrairement à leurs prédécesseurs littéraires, les auteurs contemporains vivent l'exil non plus comme quelque chose qui doit se terminer ou être limité dans le temps, mais comme un temps placé dans le présent ou orienté vers l'avenir. L'éloignement de la terre natale est désormais une manifestation de la libre volonté, d'une réalité entièrement acceptée qui exige néanmoins de se négocier une nouvelle identité, à la frontière des espaces et des origines.

En tant que situation existentielle, l'exil dans le monde contemporain constitue pour l'exilé un nouveau temps et un nouvel espace, en dehors des origines fixes et au-delà du passé individuel et collectif, en dehors des traditions héritées. La place de l'individu dans le monde, ainsi que son identité doivent être renégo-ciés. Or, la littérature devient une scène de la démonstration des identités complexes et plurielles de l'individu dans l'espace et le temps hors du pays natal, ainsi que le territoire de la relation originelle entre l'exil et l'identité.

Kabwe-Segatti, déjà mentionné, avance, à partir des années 1980 et en relation avec l'exil, le concept d'« espace de fiction », créé principalement par la mondialisation et la migration omniprésente. Selon lui, cet espace est « négropolitain », un espace de la « migritude » mais aussi un espace de la « démigritude » et du « tout-monde ».

L'espace « Négropolitain » était occupé par les écrivains africains qui ont choisi, ou qui y ont été forcés, de vivre dans l'espace métropolitain et dont les œuvres rendent compte de leur existence dans leurs « pays d'accueils », comme dans *Quand le ciel se retire* de Gaston-Paul Effa ou dans *La préférence nationale* de Fatou Diome. Tandis que l'espace de la « Migritude », se constitue et se forme au centre, entre les différentes frontières occidentales, sans jamais en sortir. C'est le cas de Calixthe Beyala dans *Le Petit Prince de Belleville* ou de Daniel Biyaoula dans *L'Impasse*. Quant à l'espace de la « dé-migritude » ; celui-ci prend forme en dehors du centre et de ces multiples frontières, mieux encore dans les périphéries, en initiant un nouveau champ qui remet l'Afrique au cœur de préoccupations des écrivains africains, comme dans *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui ou dans *Kaveena* de Boubacar Boris Diop ou encore des écrivains ayant participé au projet : « Ecrire par devoir de mémoire », même si certains ont voulu y voir une écriture de commande. L'espace « Tout-Monde » en revanche démultiplie les

centres et fait de la fiction un vaste champ littéraire qui n'obéit qu'à l'impulsion et aux caprices des écrivains et à rien d'autre. (Kabwe-Segatti 2010, p. 22-23)

Ainsi, selon ce critique, les jeunes auteurs se déplacent avec aisance entre les continents. Ils ont également une relation avec la langue française différente de celle du passé. Ils la travaillent à leur propre guise, d'une manière créative et souvent irrévérente. Ils veulent avant tout créer de la littérature, peu importe qu'elle soit « africaine » ou « francophone ». Ils veulent être lus. Ce vaste champ littéraire ouvert s'accompagnerait de nouveaux thèmes qui font de l'exil une des vastes plateformes d'échanges interculturels qui se manifestent dans la littérature africaine postcoloniale. La question du centre et de la périphérie revient, mais sous un éclairage différent.

Peu à peu l'exil est devenu à la fois une situation existentielle mais aussi un domaine thématique de la littérature africaine. La recherche du bonheur et le mythe européen devient l'un des points focaux de cette littérature. L'Europe paraît en même temps éloignée de l'autre rive de l'Afrique, en même temps assez proche, grâce aux technologies et à la mondialisation. Les implications de ce mythe européen pour les jeunes, qui forment très souvent les personnages des œuvres en question, sont telles que leur vie est influencée par ce « miroir aux alouettes ». Le mythe est également transmis par les premiers émigrants qui améliorent leur statut social, selon leur fortune supposée, à leur retour dans leur patrie. Pour conclure, disons que le sujet de l'exil a subi des transformations majeures au cours des deux dernières décennies. Les auteurs subsahariens peuvent certainement ne pas être complètement novateurs dans le choix du sujet de l'exil en tant que tel, mais ils apportent leur part d'originalité dans le concept de l'exil comme une situation permanente des auteurs et des personnages littéraires, mais aussi comme une expression de leur liberté dans le présent où tout doit être renégoié et soumis à une révision.

La problématique précédente de la migration et de l'exil est étroitement liée à la position de l'individu migrant exilé dans le monde postmoderne et postcolonial contemporain. Dans ce contexte social et culturel, plus précisément depuis 1980 environ, les questions liées aux indépendances des pays africains et au nationalisme s'épuisent peu à peu. Cela apporte un changement profond dans la littérature africaine francophone. Nous constatons, entre les années 1980 et 1990, l'arrivée sur les scènes culturelles occidentales d'un groupe d'intellectuels et d'écrivains originaires de pays précédemment colonisés qui ont décidé de s'établir en exil en France et dans d'autres pays francophones, très souvent volontairement, parfois contraints de le faire. Le contexte socioculturel et historique qui a changé, ainsi que des nouvelles esthétiques et poétiques de leur création permettent à des critiques comme Odile Cazenave de parler de la nouvelle génération de la diaspora africaine en France. Cette génération est à la naissance

d'une littérature qui s'éloigne clairement de celle du continent africain parce qu'elle se concentre sur les nouvelles réalités et un environnement jusque-là non prospecté.

À la suite de l'émergence de cette nouvelle génération, la différenciation du style d'écriture par rapport au lieu où se trouve tel ou tel un écrivain devient manifeste. La position d'un écrivain à l'extérieur de son pays natal a pour effet de modifier à la fois le discours et le contenu de son témoignage. Selon Odile Cazenave, de nouveaux thèmes émergent : « la différence, l'altérité, l'étrangeté, le métissage racial et culturel, l'Orient et l'Occident, l'exotisme, la carcéralité, la délinquance, qui renvoient toujours à la question de l'identité. » (Cazenave 2003, p. 15)

Les « nouveaux écrivains » écrivent souvent sur leur position de migrants, leur statut d'écrivain, leur identité, leur relation avec le monde et leur pays d'origine, leur vie quotidienne. La distance par rapport à la terre natale n'est plus comprise comme un état temporaire de l'écrivain, comme c'était le cas de la génération précédente. Cela provoque un changement dans la perspective de la création littéraire et du monde. L'écrivain de la diaspora s'éloigne de plus en plus des questions de la création et de l'identité africaines. Son regard se tourne vers l'intérieur et tente de réfléchir sur les fondements de la création et sur la position de l'écrivain. Les auteurs se servent également des procédés tels que l'humour, l'ironie et l'intertextualité.

Pour comprendre l'écriture migrante contemporaine émanant de l'Afrique, il est important de comprendre les transformations que subit le monde actuel en plein changement. Les nouvelles tendances et les transformations du monde n'apparaissent pas dans un vide. La fin des systèmes coloniaux dans une grande partie du monde peut être considérée comme l'une des causes de la forme du monde actuel. Avec l'indépendance des pays précédemment colonisés vient la nécessité d'accepter l'autre comme égal, de « décoloniser » son propre esprit<sup>1</sup>, de repenser les hiérarchies. La disparition des hiérarchies établies et du relativisme culturel fondé sur l'équivalence a des implications considérables. Elle se manifeste notamment par la diversité identitaire et culturelle, mais aussi par la pluralité de significations possibles. Cela peut d'une part être considéré comme quelque chose de bénéfique pour le monde entier et la société occidentale, d'autre part, cela conduit également à une crise de valeurs et à de profondes transformations au sein de la société et de la culture.

Les critiques du postmodernisme ont essayé de comprendre et de décrire ce changement. Par conséquent, ils ont forgé toute une série de termes tels que « supermodernité », « capitalisme tardif », « ère du vide » ou « hypermodernité ». Malgré cette pléthore d'appellations, c'est la notion de postmodernité et de sa

---

1 Voir le recueil de Nguigi wa Thiong'o *Decolonizing the Mind* (1986).

branche idéologique – le postmodernisme – qui s'est affirmée dans le discours critique. Dans leur ensemble, le postmodernisme et le postcolonialisme, en tant qu'idéologies, cherchent à saisir le rapport de l'individu au pouvoir, à l'identité et l'altérité et à l'appartenance. Le postmodernisme en tant que mouvement et idéologie est une réaction à la postmodernité qui apparaît progressivement comme une réalité impliquant un ensemble d'éléments et d'idées. Il exprime une certaine crise de valeurs du monde occidental, la remise en cause des hiérarchies et des métanarratifs (Lyotard 1979) légitimant les lois et la « vérité » universelles au profit d'une approche prenant en compte la diversité de points de vue et la prise en compte de la parole des minorités. Le relativisme qui fait partie intégrante du postmodernisme découle de la fin des idoles, de l'absence des principes unificateurs du savoir. Puisque la connaissance n'est pas certaine, objective et universelle, chacun est renvoyé à lui-même pour déterminer ce qui est vrai. Le point de vue que les auteurs jettent sur le monde se diversifie et perd sa nature totalisante. Dans le giron du postmodernisme, d'autres discours et idéologies émergent, plus ou moins reliés au premier : le poststructuralisme, le postcolonialisme et le féminisme. Toutes ces idéologies ont ceci en commun qu'elles visent à délégitimer et à déconstruire les grands métarécits tels que l'idée du progrès, l'eurocentrisme, le langage et la position dominante de l'homme blanc. Elles sont reliées par une idée commune et un intérêt pour la marginalité, l'ambiguïté, les formes de pastiche et de parodie. S'y ajoutent la fragmentation et la multiplicité, ainsi que le rejet des dichotomies binaires et la recherche de « tiers-espaces symboliques ».

L'idéologie postmoderne est également liée à la remise en cause des hiérarchies, des autorités et des discours dominants, qu'ils soient réels ou symboliques. Dans les domaines littéraire et culturel, elle forme une représentation du monde autonome et donne naissance à une esthétique parallèle, reflétant l'arbitraire et la diversité des perspectives possibles. En ce sens, nous pouvons aussi comprendre que l'esthétique des auteurs de la diaspora africaine provient largement du contexte et de l'atmosphère postmoderne, à partir des années 1980. En même temps, dans notre étude, nous ne pouvons pas éviter le second « -isme », qui est le post-colonialisme. Le postcolonialisme est lié au changement postmoderne des années 1960 et 1970. À première vue, cette idéologie est concurrente du postmodernisme. Cependant, sa définition semble plus facile, à la fois des points de vue temporel et spatial. Comme l'a souligné à juste titre Kwame Appiah (2004), le préfixe post- dans les deux mots n'a pas nécessairement des significations entièrement identiques, bien que leurs significations se chevauchent simultanément et désignent quelque chose qui a suivi le modernisme ou le colonialisme. Contrairement au premier terme, la postcolonialité et le postcolonialisme expriment un pessimisme, qui est lié au long passé colonial, à sa violence physique, psychique et symbolique.

### 3 Des rives des autres : migrations, exils, diasporas

L'écriture post-réaliste, la politique post-nativiste, la solidarité transnationale plutôt que nationale – et le pessimisme : d'une sorte post-optimisme pour équilibrer l'enthousiasme antérieur pour le *Soleil par l'indépendance* d'Ahmadou Kourouma.

[...]

La postcolonialité est en fait que son post-, semblable au postmodernisme remet en question des récits de légitimation antérieurs. Et il les défie au nom des victimes qui souffrent plus de trente républiques africaines (Appiah 2004, p. 353).

Appiah et d'autres théoriciens, notamment les auteurs de l'ouvrage théorique classique du post-colonialisme *The Empire Write Back* de William Griffiths, Gareth Ashcroft et Helen Tiffin, mais aussi les critiques francophones comme Jean-Marc Moura ou de Yves Clavaron soulignent les apories chronologiques et les ambiguïtés terminologiques concernant la définition ou la délimitation des deux termes.

Les études postcoloniales arrivent sur la scène dans les années soixante du XXe siècle, avec des intellectuels africains s'installant principalement dans les universités américaines et britanniques qui créent une discipline scientifique, étroitement liée à l'expérience coloniale et postcoloniale des pays d'origine en examinant les conséquences idéologiques de la colonisation. Contrairement au postmodernisme, le postcolonialisme présente l'avantage d'être assez bien et clairement délimité spatialement, lié à des pays qui ont connu l'expérience coloniale, mais qui déborde également vers les anciennes métropoles coloniales. Cet aspect est très important pour fixer quelques points de réflexion de notre monographie, car il semble évident que la dynamique postcoloniale est bidirectionnelle, oscillant entre les deux rives du monde colonial. À l'origine, un concept chronologique a donné naissance à une nouvelle esthétique postcoloniale liée aux littératures mineures et émergentes. Cette esthétique, comme l'implique ce chapitre, est étroitement liée aux stratégies d'expression de l'identité des individus migrants, du métissage et de l'hybridation, mais aussi à des pratiques et des formes plus spécifiques telles que l'humour, l'ironie, le jeu postmoderne et les façons originales de recycler et de réécrire des thèmes et récits anciens. Un élément significatif de l'esthétique postcoloniale est le manque d'ancrage spatial des auteurs issus d'une diaspora, justement à cause de leur diffusion planétaire globale. C'est pourquoi Achille Mbembe parle du chronotope de la « postcolonie » et désigne ainsi le résumé des territoires sans frontières ou à frontières mobiles, dont l'existence a été rendue possible dans la postmodernité par le développement des médias et le déplacement des individus vers d'anciennes capitales coloniales. (Mbembe 2000).



Mbembe met également l'accent sur les implications idéologiques du terme « postcolonial » et souligne l'émergence de nouveaux phénomènes dans l'espace postcolonial, tels que l'effort visant à effacer la présence coloniale dans les anciens pays colonisés, la dynamique de l'oscillation des références culturelles entre les métropoles et les anciennes colonies, ainsi que les tendances migratoires générales et les flux migratoires. Ces tendances migratoires touchent, bien sûr, les anciennes colonies françaises, qui sont représentés par leurs intellectuels, artistes et écrivains dont la voix est capable de résonner auprès d'un public important.

Les tendances migratoires qui nous intéressent dans ce chapitre sont en effet une propriété majeure du monde postcolonial. Les théoriciens du postcolonialisme mettent davantage l'accent sur la vie en exil comme condition centrale de l'homme postcolonial. Le fait est que l'exil donne une liberté individuelle à la fois physique et créative, dans un état de négociation constante et de recherche de sa propre identité. Dans la dynamique migratoire, les auteurs et les résidents de la postcolonie se déplacent, donnant aux anciens espaces de nouvelles propriétés, une nouvelle diversité. Les auteurs de la diaspora subsaharienne en France se basent aussi implicitement ou explicitement sur les idées postcoloniales que nous venons de décrire. En même temps, ils se libèrent de différentes idéologies du passé et, contrairement à leurs prédécesseurs engagés, cherchent leur propre espace de création. En cela, ils optent davantage pour l'esthétique postmoderne de l'Occident et pour le contexte global de la littérature mondiale.

### **3.3 Afrique sur Seine : génération, groupe, mouvement ou courant littéraire ?**

Sur la base des réflexions précédentes concernant le contexte du monde postmoderne et postcolonial, nous pouvons à juste titre poser la question dans quelle mesure nous assistons à un changement générationnel dans le paradigme de la création littéraire issue de l'Afrique subsaharienne francophone. Nous aimerions revenir une fois de plus aux auteurs mentionnés et essayer de réfléchir si nous pouvons parler d'une génération littéraire, d'un groupe ou peut-être même d'un mouvement, voire d'un courant littéraire.

À cet égard, l'œuvre d'Odile Cazenave, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris* (2003) est centrale. Il découle du titre lui-même que l'auteur travaille depuis le début avec le concept de génération, ou de génération littéraire. Abdourahman Waberi parle aussi d'une génération, en employant l'étiquette des « enfants de la postcolonie », ainsi que de nombreux autres écrivains et critiques. Essayons d'examiner plus en détail si nous avons affaire à une véritable génération d'auteurs, s'il s'agit d'un groupe littéraire ou d'un groupe

### 3 Des rives des autres : migrations, exils, diasporas

d'individus, comme le groupe français Oulipo<sup>2</sup>, ou s'il peut même s'agir d'un mouvement littéraire dans le sens du dadaïsme ou du surréalisme. Une autre possibilité est d'y voir une tendance littéraire ou un courant.

Comme l'a affirmé Cazenave :

Or, les années 80 ont vu apparaître une nouvelle génération d'écrivains africains vivant en France. Contrairement à leurs prédécesseurs, ils offrent un regard de nature et de portée différentes. C'est un regard non plus tourné nécessairement vers l'Afrique, mais plutôt sur soi. Ces écrivains hommes et femmes contribuent à la formation d'une nouvelle littérature. S'éloignant du roman africain canonique de langue française, leur écriture prend des tours plus personnels. Souvent peu préoccupées par l'Afrique elle-même, leurs œuvres découvrent un intérêt pour tout ce qui est déplacement, migration, et posent à cet égard de nouvelles questions sur les notions de cultures et d'identités postcoloniales, telles qu'elles sont perçues et vécues depuis la France. Mais elles ne se circonscrivent pas simplement à la notion de littérature d'immigration : écritures de soi africain, « écritures africaines de soi » pour reprendre l'expression et le concept d'Achille Mbembe, elles démontrent la possibilité de s'auto-écrire et de se penser hors des prescriptions de l'occident/l'ancien pouvoir colonisateur.

[...]

De par son âge, c'est une génération littéralement post-coloniale qui ne peut qu'avoir un rapport à la langue et à la culture française différent de la génération africaine précédente.

(Cazenave 2003, p. 7-8)

Odile Cazenave, bien qu'elle ne donne pas une réponse univoque, travaille après tout avec le concept d'une génération littéraire :

La singularisation de ces écrivains, mais aussi leur visibilité, le fait qu'ils produisent les trois quarts de ce qui sort dans la littérature africaine, pose la question du statut de cette nouvelle écriture, de sa définition, de sa caractérisation. Sommes-nous censés parler d'un mouvement littéraire ? Est-ce que ces écrivains représentent une nouvelle génération, une nouvelle diaspora ? Ou devrions-nous les considérer principalement comme des voix isolées (Cazenave 2003, p. 10)

---

2 OuliPo est un groupe littéraire expérimental fondé en 1960. Ses membres cherchaient à enrichir la littérature avec de nouvelles formes littéraires, souvent basées sur les mathématiques et des fils de jeu de mots extrêmes, comme l'absence de lettres sélectionnées. Nous utilisons cet exemple parce que OuliPo forme clairement un groupe littéraire sans être un mouvement artistique tel que le surréalisme.

Comme on le voit, la désignation de la « génération » est souvent utilisée, cependant elle n'est pas sans complications. Dans le cas des études littéraires, il faut un examen plus approfondi et une approche critique afin de pouvoir affirmer que nous avons affaire à une véritable nouvelle génération d'auteurs. Génération en tant que catégorie désignerait un ensemble complet de personnes nées autour de la même date ou décennie, ou une communauté particulière, reliée par une certaine esthétique ou poétique. Elle exige, bien sûr, un critère qui définit ce qui appartient à une génération donnée et ce qui n'en fait pas partie. Le critère principal est l'aspect temporel, nous pouvons avoir à l'esprit la génération des « milléniaux », c'est-à-dire les jeunes nés après 2000. En France, par exemple, on parle souvent de la génération des soixante-huitards, à savoir des manifestants de mai 1968, des adolescents ou des 20 à 30 ans, toutes ces « générations » peuvent sembler assez vagues quant à l'âge de ses membres. Ainsi, le temps représente l'un des critères essentiels, non seulement en termes de temps physique, mais aussi de temps symboliques – collectif, communautaire et peut-être de projets communs à accomplir.

Il est clair que même dans le cas de la génération de l'Afrique sur Seine, l'aspect temporel joue un rôle fondamental. Souvent on affirme qu'il s'agit d'auteurs nés après les indépendances des pays africains en 1960. Nous ne devons pas non plus oublier que ce point temporel est très relatif, et qu'une génération ne représente pas un repère absolu. Elle n'est pas tout à fait séparable des générations qui l'ont précédée, tout comme elle anticipe celles qui sont encore à venir. Et gardons aussi à l'esprit combien ce critère est général et superficiel. Non seulement parce que, par exemple, quelqu'un né en 1955 ne serait pas situé dans une génération similaire. Dans cette même génération, nous pouvons trouver des écrivains très différents qui ne s'identifient pas à une esthétique commune. Peuvent-ils alors être classés purement chronologiquement dans la même génération ? Et le temps physique de l'univers, n'est-il pas complètement « non humain » ? Le temps « humain » se structure-t-il pas complètement différemment, par exemple en fonction de la concordance de causalités complexes à saisir ? Le même calendrier détermine-t-il de manière indifférenciée les événements en Europe et en Afrique ? Sans vouloir nous lancer dans des débats philosophiques sur le temps et la causalité, nous voudrions souligner que le point temporel n'est souvent qu'un guide approximatif qui, comme nous devons le garder à l'esprit, n'est pas toujours fiable.

Si nous appliquons ces réflexions à la génération littéraire, il est clair que toute génération littéraire chevauche les créations des générations précédentes, tout en laissant de plus en plus de place aux générations futures (du point de vue diachronique), et en interagissant avec les générations littéraires de son temps, comme avec celles d'autres cultures (du point de vue synchrone).

Nous allons maintenant nous concentrer sur la génération littéraire des auteurs de la diaspora africaine. Comme nous l'avons déjà dit, aucune génération artistique ou littéraire n'est totalement auto-suffisante d'un point de vue temporel, historique ou biologique. Il est nécessaire de regarder « vers l'intérieur » pour savoir si la génération étudiée a des critères créatifs et esthétiques. Comme l'affirme Husti-Laboye :

Le partage d'une même attitude créatrice, en corrélation directe avec l'expérience de l'histoire, est une condition nécessaire pour pouvoir parler d'une « génération de création ». Les mêmes psychologies, les mêmes mentalités, les mêmes idéaux seraient ainsi des dénominateurs communs, intrinsèques à la condition d'existence d'une génération littéraire et corrélativement d'une aire culturelle dessinée par une pratique culturelle identique et sous-tendue par le partage d'une même vision du monde. Une unité historique, la contemporanéité, une vision du monde et de l'importance de l'acte créatif partagée, une même expérience historique et une localisation commune sont des caractéristiques nous permettant dans le cas de la littérature de la diaspora africaine en France d'identifier l'émergence d'une génération littéraire autonome, existant simultanément avec d'autres générations littéraires. (Husti-Laboye 2009, p. 248)

La désignation de la génération semble être au moins partiellement propice. Peut-on en trouver une plus appropriée ? Cette génération littéraire potentielle peut-elle être simultanément un groupe littéraire, voire même un mouvement ou un courant ? Il s'agit, semble-t-il, d'une « recherche » et d'une « négociation », d'un système complexe de relations d'inclusion et d'exclusion. Si l'on se demandait si les auteurs vivant et écrivant à Paris, mais aussi dans d'autres capitales et villes, font partie du même groupe, nous recevions une réponse négative. Il y a des auteurs qui refusent d'être rangés à l'« Afrique sur Seine », comme Fatou Diome, Calixthe Beyala, Sami Tchak ou Kossi Efoui. D'autres, comme Tanella Boni ou Ken Bugul, à leur tour, ne répondent pas tout à fait aux critères requis, pour des raisons de coïncidences historiques ou spatiales différentes, en dépendance du lieu où ils se trouvent, etc.

Nous ne sommes pas seuls à nous poser ces questions. Au moins certains auteurs africains cherchent, en partie pour des raisons littéraires, partiellement identitaires, où se classer. La recherche identitaire, le désir d'appartenance sont également attestés par les noms de certains romans, comme un roman de l'écrivaine zimbabwéenne NoViolet Bulawayo *We Need New Names* (2015) ou l'écrivain éthiopien Dinawa Mengestua *Tous les noms* (2015). Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, il y a eu tout un tas de noms, d'étiquettes et de marques identitaires, en grande partie hybrides, tels que afropolitain, afropéen, afro-européen, afropéa, négropolitain, migritude, Afrance, afrodescendants et autres. La

plupart de ces désignations n'avaient pas de longue durée, mais certaines se sont bien imposées, comme afropéen, afropolitite ou migritude.

Il est clair que la recherche est plus qu'un simple jeu de mots et qu'elle témoigne du processus créatif associé à l'exploration du monde et à la recherche de coïncidences et d'appartenance c'est aussi un symptôme d'une certaine crise associée à la crise de l'individu postmoderne. Taiye Selasi, écrivaine et photographe britannique, dans le célèbre essai *What is an Afropolitan* tente de définir l'identité, la sensibilité et l'expérience afropolitaines. Elle avance l'hypothèse qu'il n'existe pas de littérature africaine et elle critique le fait que les auteurs africains soient préalablement « inscrits » dans des catégories préétablies. Les critiques lui reprochent un certain élitisme, limitant sa notion d'identité à la ville, aux groupes sociaux aisés, éventuellement aux auteurs ayant réussi des carrières internationales. Les traces de Selasi sont suivies également par des auteurs francophones qui, comme Kossi Efoui, rejettent très fortement la littérature africaine en tant que telle dans le cadre de leur négociation identitaire. Par exemple, Efoui, dans ses pièces de théâtre ne parle pas de ses personnages comme des noirs ou des Africains, ni ne renvoie du point de vue spatial à son continent natal. Également l'écrivain et philosophe congolais Victor-Yves Mudimbé affirme dans *L'invention de l'Afrique* sur les traces de Fanon qu'un homme noir a été « inventé » par un homme blanc. Ainsi, on peut croire que la recherche de sa propre identité d'auteur ou d'une autre identité plus large est un processus à long terme et sans fin dans lequel certains nouveaux auteurs et critiques essaient de trouver une étiquette appropriée pour leurs écritures contemporaines en évitant les stéréotypes et les généralisations inexactes tels que « littérature africaine » ou « littérature négro-africaine ».

Pour conclure, nous pouvons nous poser la question de savoir si, par exemple, certaines des appellations ci-dessus peuvent désigner un groupe ou un mouvement littéraire. Pour considérer un mouvement littéraire dans le sens de courants établis tels que le symbolisme ou le surréalisme, plusieurs autres conditions doivent être remplies. Il s'agit avant tout d'une esthétique et une poétique commune, qui au moins dans ses bases est reconnue par la plupart des auteurs et à laquelle ils souscrivent consciemment. Cette esthétique et cette poétique peuvent apparaître tôt ou tard dans le mouvement littéraire, dans un manifeste explicitement nommé, mais cela n'est pas tout à fait nécessaire. Comme nous le savons, les auteurs de l'Afrique sur Seine n'ont pas écrit un tel manifeste, et sans doute ils ne vont pas le faire. Le fait que certains d'entre eux soient signataires du manifeste *Pour une littérature-monde en français*, comme Mabanckou, Waberi ou N'Sondé, signifie en même temps, que la plupart n'ont pas signé ce manifeste, bien que certains puissent être d'accord avec lui. L'absence d'une esthétique plus permanente, ou d'un manifeste commun, rend impossible de qualifier l'Afrique sur Seine en tant qu'un mouvement littéraire.

Alors, quels sont les auteurs de l'Afrique sur la Seine ? Selon Husti-Laboye ainsi que selon d'autres critiques, il s'agit d'un regroupement libre, que certains appellent

la diaspora postcoloniale venue d'Afrique, qui construit les bases d'une nouvelle manière de concevoir l'acte créateur et de négocier sa position dans le monde de la post-modernité. Le refus de l'étiquette, la revendication d'une autodéfinition identitaire, l'emploi des mêmes stratégies créatrices, le partage d'une même vision du monde, différente de celle des prédécesseurs et de celle des contemporains, dessinent les limites d'une communauté littéraire autonome, mais qui doit néanmoins être appréhendée comme une unité hétérogène. (Husti-Laboye 2009, p. 249)

Avant d'aborder des cas concrets de l'expression littéraire de la migration et de l'exil, résumons que les auteurs que nous avons à l'esprit sont relativement bien reliés par leur destin migratoire et par les thèmes de leurs livres, leurs visions et leurs positions créatives. En effet, dans chaque groupement littéraire on peut trouver des tendances centrifuges et centripètes, éléments homogènes et hétérogènes qui constituent un ensemble souvent hétéroclite. Mais cela ne nous empêche pas de qualifier ces auteurs d'une « génération littéraire » au sens temporel moins strict, génération qui apporte un témoignage tout à fait original par eux-mêmes et sur eux-mêmes.

### **3.4 Etude littéraire : *Place des fêtes* (2001) de Sami Tchak comme un témoignage migrant de la deuxième génération entre « ici » et « là-bas »**

Dans cette première étude, nous voudrions présenter le roman déjà mentionné de l'auteur d'origine togolaise vivant à Paris, Sami Tchak (1960). Sami Tchak a fait des études de philosophie et de sociologie. Il se consacre à l'écriture de la fiction, a publié plusieurs livres d'essais et sept romans. Le premier roman déjà classique de la littérature de la migritude pose un regard original sur la vie d'une jeune génération d'immigrés africains nés en France, qui ne cherchent plus à retourner en Afrique. *Place des fêtes* est également un endroit réel de Paris, centre symbolique du quartier d'immigration et cosmopolite de Belleville dans le 19<sup>e</sup> arrondissement. Ce quartier, également popularisé par Calixthe Beyala dans *Le Petit Prince de Belleville*, est une station de correspondance symbolique entre deux mondes, entre le monde des immigrés et le monde de la grande ville. De cette perspective, le roman décrit bien le conflit générationnel entre les parents nés en Afrique et leurs enfants, déjà nés en France. Ceux-là considèrent la France comme une terre promise, tout en la critiquant, car selon eux, elle ne leur donne

pas tous les privilèges et tous les avantages des Français blancs, ceux-ci représentent une nouvelle génération, avec une perception des choses plus réaliste, qui voit d'un œil critique non seulement le pays d'accueil mais aussi l'idéalisme et la passivité de la génération de leurs parents. L'Afrique devient pour eux un espace lointain, imaginaire, elle est représentée à travers la vie quotidienne dans le banal espace parisien. Le texte de Sami Tchak est alors l'expression d'une nouvelle expérience de migration, celle de la génération des enfants des immigrés. Il déconstruit des récits et des discours circulant chez les migrants et met en évidence la deuxième génération d'immigrés vivant déjà en France, sans possibilité ni volonté de retour. En même temps, le roman apporte certains stéréotypes de la banlieue – petits délits et actes criminels, violence, prostitution, drogue, tout en déconstruisant ces stéréotypes.

En lisant le roman, nous remarquons en particulier la tonalité expressive – irrévérencieuse, provocatrice, même cynique et vulgaire, mais aussi ludique, avec laquelle le narrateur décrit le monde, Paris et sa banlieue. Cette tonalité est négative par délibération, pleine de discours sexuel et de parti pris, visant à attirer notre attention, ensuite à nous faire réfléchir en profondeur sur ce qui paraît d'abord comme des imprécations superficielles. Nous, en tant que lecteurs, nous pouvons donc nous poser beaucoup de questions sur l'identité du narrateur-personnage, identité qui se constitue dans sa relation aux autres, grâce à son altérité. Au cours de l'intrigue, nous apprenons que le jeune protagoniste, narrateur du roman, est un fils d'immigrés africains de la deuxième génération déjà née en France, qui a la citoyenneté française et vit dans une banlieue parisienne avec ses parents. Dans le roman, la description du panorama du monde, de la France et de la banlieue réussit grâce aux titres qui confèrent au récit une structure fragmentée en 73 chapitres. Les titres des chapitres sont construits selon le même schéma syntaxique : « Putain de » + référence + point d'exclamation : « Putain de racisme ! » (23) ; « Putain de flics ! » (156) ; « Putain d'Arabes ! » (37) ; « Putain de sans-papiers ! » (170) ; « Putain de Paris ! » (177) ; « Putain de banlieue ! » (181), etc.

Cette structure pose un cadre de base aux diatribes et aux imprécations du jeune homme contre tout et contre tous. Nous constatons qu'il s'agit au fond d'un dialogue générationnel que le protagoniste mène avec son père ou, exceptionnellement, avec sa mère. Ce dialogue prend donc pour point de départ sa famille dysfonctionnelle, qui a complètement perdu son rôle traditionnel. Le père, qui devrait représenter une tête de famille respectée et respectable, est décrit comme un immigrant déchu. L'isotopie de l'échec est omniprésente : « tu as préféré venir moisir en France » (p. 18), « Papa, tu as de gros problèmes, de gros soucis de fric. » (p. 50), « Le sort de mes parents est triste » (p. 16), « Ici, tu n'as acheté ni un studio ni une voiture. Là-bas, ni une ferme ni une case. » (p. 67). À part l'échec de la famille, c'est le père qui est visé en particulier, chez qui l'échec

est lié surtout au symbolisme phallique et à la perte de l'autorité paternelle à cause de l'impuissance sexuelle. Des références à celle-ci abondent : « Bon, ne me fais pas perdre mon temps, papa, moi petit prince je parlerai de ta queue morte » (p. 56), « Tu n'existes plus par la queue » (p. 55), « Queue en peau de banane. Tu lui tournes le dos et tu pleures. Même le puissant Viagra, l'or bleu des bites crépusculaires, n'a rien pu pour toi » (p. 57), etc.

Fait paradoxal, c'est la mère qui s'en est sortie beaucoup mieux de l'expérience migratoire. Tandis que le père reste emprisonné dans le passé, la mère représente le présent et le futur. Elle incarne la véritable autorité « paternelle » :

Tu veux que je te dise ? Tu n'as pas qu'un trou, maman, tu as aussi des couilles d'enfer, maman. Je m'identifie à ton phallus interne, plus puissant que tous les phallus visibles des arrogants mecs, maman. (p. 86)

Tandis que le père représente la nostalgie d'une Afrique qui n'a jamais existé, la mère a su mettre à profit sa vie en Europe (« maman l'a compris mieux que tout le monde. Elle, elle ne se prend plus la tête avec la question du retour » (p. 12)). Elle est décrite à travers le récit comme une obsédée du sexe, dévoreuse d'hommes insatiable, qui veut et qui peut réussir dans le pays d'accueil grâce à la sexualité et à son corps, à la différence du père. La dichotomie entre le passé et l'avenir, celle du père nostalgique/mère réaliste (pragmatique) est d'ailleurs assez fréquente dans le roman de la diaspora, rappelons par exemple les romans de Calixthe Beyala.

La remise en cause de l'autorité du père et de toute la famille représente en même temps un rejet du principe collectif de la migration africaine, qui s'insère bien dans le cadre général de l'individualisme déjà évoqué de la diaspora africaine. Comme le narrateur lui-même est le fils d'immigrés africains, nous nous attendons à ce que son discours soit basé sur l'auto-victimisation des immigrés, mais ce n'est pas le cas. Le jeune narrateur ne cesse de blâmer et de condamner ses compatriotes africains :

[J]e réfléchirai par mille fois avant de fourrer une famille d'Africains noirs dans un appartement situé au cœur du VII<sup>e</sup> arrondissement. Ils te louent une pièce individuelle et c'est pour s'y terrer à mille, donc pour dégrader par dix milles à la vitesse de l'étoile. Et après, on s'étonne qu'ils nichent dans des trous insalubres. Mais qui a dégradé leurs trous ? Eux-mêmes ! Papa, ayons le courage de regarder notre couleur droit dans les yeux. (Tchak 2001, p. 27)

Quand des gens tendance ethnique, musulmans pour la plupart, viennent envahir vos églises pour péter dedans, chier dedans, baiser dedans, alors que vous êtes chez vous, il n'y a rien à dire, ils ont une idée derrière la tête. Alors, au nom de la loi, on les



déloge de là et les gens crient droit de l'homme. Et le droit de la République, vous le mettez où, vous ? [...] S'ils avaient fait ça dans leur pays là-bas, les militaires les auraient fusillées après les avoir enculés, les uns après les autres jusqu'aux fœtus. Et puis ils n'ont qu'à aller au Rwanda se cacher dans une église et ils nous diront si l'église est une cachette sûre. Ils n'ont qu'à aller envahir une mosquée en Algérie pour y foutre du bordel et on verra si les gens sont plus humains ailleurs. (Tchak 2001, p. 171)

Mais ces gens, les faux papiers qu'ils vous font, vous ne le croirez pas ! faux salaires, faux contrats de travail, faux permis de séjour, faux profils des persécutés politiquement, faux mariages, fausses adresses, faux amour sans papiers avec un cul avec un taux de cinquante-trois centimètres. (Tchak 2001, p. 29)

Ces trois extraits témoignent d'un jugement qui se veut impartial, sans préjugés ni pour la majorité, ni pour la minorité, quoiqu'il soit très difficile de rester un observateur non impliqué, absolument objectif. La répétition obsessionnelle de l'adjectif « faux » dans ce dernier exemple pose beaucoup de questions identitaires, de ce qui est vraiment vrai et de ce qui est vraiment faux ou de ce qui pourrait être « vrai faux », « faux vrai », etc. Tchak regarde d'un œil insolite ses compatriotes, souvent illégaux, traitant leur marginalisation non pas comme une injustice mais comme une punition bien méritée. (Mouafou 2017, p. 10) Ce faisant, le narrateur délégitime le motif de la terre natale, avec une référence certainement ironique au mouvement de la négritude, à son essentialisme raciste ou racialiste et à son idéalisation du continent africain comme terre ancestrale. Le voyage d'un immigrant de l'Afrique vers l'Europe, précédemment considéré comme une quête d'une vie meilleure et du mythe européen, est déconstruit par le narrateur de la *Place des fêtes* par un regard réaliste, voire naturaliste.

La dernière référence est intéressante également parce qu'elle illustre bien le style ludique de la nouvelle génération d'auteurs. Sami Tchak, tout comme Alain Mabanckou ou Jean Bofane aiment insérer dans leur texte des petits clins d'œil intertextuels aux ouvrages de leurs compatriotes africains, mais aussi du canon occidental. Ici, il s'agit par exemple d'une référence intertextuelle aux romans *Un amour sans papiers* de Nathalie Etoké et au roman de l'écrivaine belge Bessora, 53 cm. Il y a d'autres références intertextuelles et interculturelles éparpillées au fil du récit : Michel Houellebecq - « tu n'as jamais trouvé les bonnes armes pour l'extension du domaine de la lutte » (p. 67), Glissant et *l'Eloge de la créolité* (même si Glissant n'est pas un des auteurs) - « un chemin glissant vers l'éloge de la créolité » (p. 45), Amélie Nothomb - « au Japon dans les entreprises en stupeur et tremblement » (p. 45), Gabriel Garcia Marquez - « dans leurs cent ans de solitude sexuelle » (p. 92), etc. Il ne s'agit pourtant pas que de références intertextuelles, le texte abonde en jeu de mots basés sur des paronomases et

d'autres procédés créatifs liés aux « créateurs libres », telles que « un harki qui sait faire hara-kiri » (p. 46), « n'importe quelle sauteuse sautée, suceuse sucée, lécheuse léchée » (p. 173).

Cette étude littéraire du roman de Tchak peut aider à comprendre, grâce à un exemple très instructif de l'un des romans les plus marqués de la diaspora africaine à Paris, que l'identité du narrateur, Français d'origine africaine, n'échappe pas aux pièges du thème principal de notre livre, à savoir aux enjeux du déplacement et de l'exil. Par la dialectique ricœurienne de soi-même et de l'autre, ainsi que de soi-même comme un autre, nous observons que l'identité du narrateur paraît être en fait un « refus global » de tout et de tous, mais cela ne serait qu'une lecture superficielle du roman. Derrière ce que nous venons d'évoquer, à savoir le conflit générationnel, le dialogue implicite avec le père, le jeu intertextuel avec les textes européens et africains, une comparaison plus générale s'esquisse, quasi sociologique, entre le « ici » et le « là-bas », entre les deux rives de la Méditerranée, qui se veut objective et réaliste. Il suffit d'observer les nombreuses références à « là-bas », le premier étant souvent caché derrière « la France », l'autre tout à fait explicite dans le texte. Il y a même dans le roman tout un chapitre intitulé « Putain de nés là-bas ! » (p. 11) : « les gens de là-bas » (p. 17), « là-bas, c'est la débâcle » (p. 19).

La situation dans laquelle le narrateur du roman se trouve le stigmatise depuis la naissance. Il représente une génération de jeunes nés de parents immigrés en Europe qui vivent une rupture avec leurs ancêtres, sans se sentir en harmonie avec le nouvel environnement. Des étiquettes qui leur sont collées telles que « immigrés », « clandestins », « illégaux » ne provoquent qu'une intensification des malaises ou des difficultés identitaires lorsque la société majoritaire parle d'immigrés et de personnes qui n'ont jamais immigré ou n'ont jamais migré nulle part. *La place des fêtes* comme récit d'un immigrant est original dans le sens qu'il propose une vision différente, réaliste, de l'imaginaire migrant.

### **3.5 Etude littéraire : Retour d'exil dans *L'Impasse* (1996) de Daniel Biyaoula**

Daniel Biyaoula est un écrivain congolais (1953-2014) né à Brazzaville. Il a étudié à Reims et plus tard à Dijon à l'École nationale de biologie appliquée à l'alimentation. Bien qu'il soit un écrivain reconnu, sa profession principale est différente : il est microbiologiste. Nous osons proposer l'hypothèse que c'est justement son orientation scientifique qui lui fournit une excellente base pour son activité littéraire, notamment en ce qui concerne son sens de l'observation, la concentration sur les petits détails ainsi que la précision du portrait psychologique des personnages.

Le premier roman de l'auteur, paru en 1996 et récompensé un an plus tard par le Grand Prix de l'Afrique noire, raconte à la première personne l'histoire d'un anti-héros congolais Joseph Gakatuka : un ouvrier de la banlieue parisienne, son parcours identitaire et son retour de l'exil parisien vers l'Afrique. En même temps, le roman présente son voyage symbolique dans l'abîme de la folie et son effort de s'intégrer parmi les Africains « ordinaires ». Contrairement aux romans précédents comme les *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé ou *Un nègre à Paris* de Bernard Dadié entre autres, qui décrivent l'expérience parisienne, l'innovation de *L'Impasse* consiste dans le fait que le langage de l'auteur congolais est beaucoup plus authentique, plastique, et emploie des expressions familières, avec une diction proche des Africains. À la manière d'Ahmadou Kourouma, des expressions familières des langues africaines y pénètrent parfois, et la syntaxe n'est pas tout à fait littéraire.

Quant à sa structure, le roman est composé de trois parties intitulées « Premier rétrécissement », « Deuxième rétrécissement » et « Transformation » : elles correspondent à la transformation identitaire du protagoniste. Dans la première partie, Joseph part en vacances de plusieurs semaines pour son Congo natal. Il est accompagné à l'aéroport Charles de Gaulle à Paris par sa copine blanche Sabina qu'il a rencontrée à Paris. À l'aéroport déjà, le protagoniste fait face à une première crise identitaire parce qu'il est moqué par ses compatriotes. Il est vêtu des habits africains traditionnels et non à l'européenne (à comparer avec le sous-chapitre sur les sapeurs dans une ville hybride, p. 106)

Hé !... Hé ! Voyez-moi celui-là ! Là, en face de moi ! qu'il dit. Regardez comme il est habillé ! C'est des gens comme ça qui font honte à l'Afrique. [...]

Les Blancs, quand ils voient des Noirs fringués comme ça, ils pensent tout de suite qu'on est tous pareils ! Heureusement que nous sommes là pour sauver l'honneur du continent ! (Biyaoula 1996, p. 14)

Ces mots sont prononcés par l'un des compatriotes congolais qui se sont volontiers adaptés au style vestimentaire et à la pensée européens. Bien au contraire, le protagoniste n'accepte que difficilement cette métaphorique « mise de masques blancs » et l'imitation des Français de la métropole.

Par l'intermédiaire du personnage principal, Biyaoula critique l'inauthenticité des Africains dans un milieu étranger qui va souvent si loin que les Noirs se blanchissent la peau avec des produits chimiques afin de s'intégrer le mieux possible. L'inadaptation culturelle et le retour douloureux du protagoniste dans sa patrie traversent tout le roman. Comme nous l'avons déjà noté, la principale difficulté de la migration et de la vie « entre les deux mondes » consiste dans le fait que le migrant reste un étranger dans le pays d'accueil mais en même temps il s'éloigne petit à petit de son pays d'origine. C'est exactement ce qui est arrivé

à Joseph Gakatuka. L'aéroport en tant que « non-lieu »<sup>3</sup> symbolique et carrefour migratoire le plus important d'aujourd'hui, est un espace du brassage et de la rencontre de cultures différentes, mais aussi un lieu de rassemblement des compatriotes au moment du retour à la patrie, littéralement un carnaval multicolore d'apparences et d'identités différentes et en même temps la mise en valeur de l'élégance vestimentaire européenne.

Il est tout plein de bruit et de monde l'aéroport Roissy-Charles-de-Gaulle. Il y a surtout des Noirs, des Africains. Costumes de toute sorte, plus clinquants les uns que les autres. Cravates en soie. Robes de satin. Gants blancs. Chaussures vernies ou cirées à souhait. Parfois manteau en laine, de cuir ou de fourrure sur le bras. Tout ça se croise sans discontinuer. C'est des vacanciers. Ils causent, crient, font de grands gestes, se tordent de rire. Par moments, c'est à un défilé de mode que j'ai l'impression d'assister. (Biyaooula 1996, p. 13)

L'aéroport de la capitale congolaise, Brazzaville, est, lui aussi, un non-lieu d'une rencontre avec la famille qui, après une longue période, revoit le fils perdu. Tout comme à l'aéroport de Paris, Joseph éprouve à son retour de la désillusion et un sentiment d'insécurité, de malaise. Cela ne correspond pas à l'image stéréotypée d'un rapatrié réussi rentrant de la métropole française. Or, il est en désaccord avec l'idée stéréotypée d'un paradis européen, un lieu dédié à ceux qui réussissent, aux riches, aux faux « miroirs aux alouettes ». Pour la famille, la première impression est forcément superficielle, cependant la plus importante. Joseph n'est pas vêtu des mêmes habits que les autres rapatriés « réussis », comme les « Parisiens ».

Après le retour dans son pays natal, sa famille et ses proches s'attendent à ce qu'il leur fournisse des avantages financiers et autres, car il n'est pas possible pour une personne venant d'une Europe riche de revenir pauvre. Joseph essaie de dissiper des mythes similaires et d'expliquer qu'en tant qu'ouvrier, il n'a pas non plus réussi sa vie en Europe. Ce n'est pas une honte seulement pour lui-même, mais surtout pour toute la famille qui se sent en disgrâce, car depuis son arrivée le fils perdu est la cible de quolibets méchants quand des Africains inconnus lui crient :

« Hé ! toi ! Tu ne viens pas de Paris, toi ! » T'as vu comment tu es maigre, toi ? tu dois être clochard, toi ! » « Qu'est-ce que tu viens faire ici ? D'où tu sors, toi ? » ; t'as vu comme t'es fringué ? paysan ! » ; « T'aurais mieux fait de rester au pays ! », et de nombreuses autres choses encore qu'ils hurlent. (Biyaooula 1996, s. 35)

---

3 Cf. Marc Augé *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992).

Afin de préserver la dignité de leur famille et le respect des autres familles, le frère aîné de Joseph, Samuel, lui rappelle que son devoir était de respecter les règles vestimentaires et de se soucier de l'apparence de richesse. Joseph ne comprend pas cette superficialité et se sent « mal dans sa peau », littéralement et symboliquement. Après tout, les habitants l'appellent « Kala », ce qui signifie un Noir au timbre foncé de la peau. Ici aussi revient la question de l'authenticité et de l'inauthenticité, d'un Noir et d'un Blanc, de la peau noire et des masques blancs, tout cela par l'intermédiaire des questions identitaires. Au fait, qui est Joseph s'il n'est plus Africain ? Est-il un Afropéen – négropolitain ? Ou bien, au contraire, les Africains eux-mêmes ont-ils perdu leur authenticité tandis que lui-même l'a gardée cachée dans son âme ? Ou a-t-il tout simplement perdu entièrement son identité comme on le lui démontre dans chaque situation ?

L'identité est ici étroitement liée au racisme et aux préjugés, non seulement de la part des Européens comme on pourrait s'y attendre dans un roman de l'exil, mais aussi de la part des Africains qui ne sont pas, en fin de compte, moins racistes. Cela se reflète notamment dans le fait que la famille de Joseph est très mécontente car Joseph s'est trouvé une petite amie blanche.

Un Africain de retour du monde occidental doit également faire face à divers préjugés et superstitions traditionnelles, comme le fait que les victimes du SIDA sont considérées comme ensorcelées et indignes d'être en contact avec les locaux. Après quinze ans passés en Europe il regarde lui-même son continent d'origine avec scepticisme, il prend du recul. Il voit l'incroyable pauvreté du continent noir, « multiforme, profonde, endémique, permanente, future, incurable » (Biyaoula 1996, p. 134). La pauvreté d'abord matérielle a causé quelque chose de bien pire à ses compatriotes : de la résignation, de l'indifférence et de l'apathie. Cet aspect justement a causé l'aliénation identitaire que Joseph ressent dans la relation avec sa propre famille et les autres habitants de son pays. Ainsi, comme bien d'autres personnalités de l'exil africain, il s'est éloigné de l'idée collective, il est devenu un individu européen mais sans s'identifier au fait d'être vraiment un Européen. Dans la seconde partie, la crise psychologique et existentielle du protagoniste s'aggrave après son retour des vacances en France. Le choc culturel et social qu'il a vécu dans son pays natal amène Joseph à s'éloigner progressivement de sa copine Sabina et en même temps à perdre son emploi. Il lui semble de plus en plus qu'il n'appartient pas non plus à la France où il vit depuis un certain temps. Tous ces faits le mènent à la folie et à l'internement dans un hôpital psychiatrique. La troisième partie du roman intitulée « La transformation » est en quelque sorte une synthèse des deux précédentes et en même temps une catharsis de l'anti-héros. Sous la tutelle du psychiatre, docteur Malfoi (notons bien le jeu de mots), spécialiste en psychiatrie des migrants africains, le protagoniste se rapproche progressivement des valeurs de ses compatriotes soit en adoptant leur style vestimentaire, en se blanchissant la peau ou en fréquentant les femmes

congolaises qu'il méprisait auparavant. L'aboutissement du roman peut être considéré comme une prise de distance ironique car à la fin, un autre Congolais, Dieudonné (notons bien cet autre jeu de mots), qui est proche de Joseph par ses opinions, meurt parce qu'il n'est pas arrivé à s'adapter, à abandonner sa personnalité et son identité, à se libérer d'une impasse imaginaire. Le contraste entre les deux personnages est extrêmement symbolique, avec une leçon sarcastique du type sociologique à la Darwin. Ne survivront que ceux qui savent s'adapter au monde cruel plein d'hypocrisie et de fausseté identitaire, ceux qui acceptent de jouer le jeu des autres.

Dans son ensemble, ce roman psychologique et social présente une critique relativement acerbe de la communauté africaine contemporaine vivant en Afrique mais aussi en Europe. Elle est montrée comme une victime de diverses formes du clientélisme et du désir de plaire ou de ressembler aux Blancs. Le personnage principal vit entre deux mondes mais en même temps n'arrive pas à prendre racine dans aucun d'eux. C'est aussi l'une des significations à plusieurs niveaux du titre du roman *Impasse* – Joseph n'a pas d'endroit où il peut aller, mais il n'a pas non plus d'endroit où il pourrait retourner. Il s'est retrouvé au large, entre les deux rives de la mer, car il se sent mal à l'aise sur les deux. En même temps, il n'est accepté sur aucune. La métaphore du large de la mer est ici très pertinente car elle indique ce que Joseph est vraiment devenu : il est devenu un double étranger et apparemment, il lui est impossible de se réintégrer dans l'une ou l'autre communauté. En tout état de cause, il semble que Joseph soit incapable, au sens figuré, de retourner dans sa patrie, ici encore avec une référence amèrement ironique au mouvement de la *négritude* et à l'idée d'une mère-patrie qui accueillerait à bras ouverts ses fils perdus. Comme nous l'avons vu, le roman décrit très habilement la déconstruction, voire la décomposition progressive de l'identité du protagoniste qui ne se sauve qu'en acceptant un compromis, en se « composant » à partir des fragments de son identité brisée afin de s'intégrer réellement, soit à l'Europe, soit à l'Afrique.

### **3.6 Étude littéraire : Écriture migrante au féminin. *Baobab fou* (1983) de Ken Bugul et *Ventre de l'Atlantique* (2003) de Fatou Diome**

Dans cette étude nous aimerions nous focaliser sur deux ouvrages séparés, mais d'autant plus reliés, par l'écart de deux décennies. Il s'agit entre autres d'une écriture féminine qui s'inspire principalement du vécu des auteures et est donc en général plus autobiographique que de nombreux autres livres de la diaspora africaine. Ken Bugul est une des auteures francophones les plus connues. De son

vrai nom Marièta Mbaye Biléoma, elle est née en 1947 dans le village éloigné de Ndoucoumane au Sénégal. Son pseudonyme littéraire signifie en wolof « celle dont personne ne veut ». Au moment de sa naissance, son père avait 85 ans, elle l'a donc considéré toute sa vie plutôt comme son grand-père. Sa mère quitte la famille quand la petite Ken a cinq ans seulement.

Cet épisode crucial de sa vie influence son écriture. Enfant très douée, elle fréquente une école française pour continuer au lycée Malick Sy de Thiès. Elle poursuit ses études à l'Université de Dakar et en 1971 reçoit une bourse en Belgique. En Europe, elle fréquente la haute bourgeoisie, découvre de nouvelles idéologies et libertés, l'art, mais aussi la drogue, l'alcool, la solitude, l'incompréhension et le mépris, la prostitution due au besoin d'être aimée. Son retour définitif au Sénégal a lieu en 1981. L'expérience européenne la laissera seule et brisée. C'est à ce moment qu'elle se lance dans l'écriture de son roman le plus célèbre, *Le Baobab fou*. De retour dans son village, elle rencontre un seringue érudit, un guide spirituel qu'elle épouse en tant que sa vingt-huitième femme. Dans sa prose, pour la plupart autobiographique, elle évoque les péripéties et traumatismes de sa vie, mais elle s'exprime également à propos des migrations, des relations entre l'Afrique et l'Europe, de l'environnement, etc.

*Le baobab fou* est un des premiers ouvrages, aujourd'hui classiques, de la migration et de la diaspora africaine. Il s'agit d'un roman autobiographique, en partie autofictionnel axé sur l'introspection du personnage principal, Ken Bugul elle-même, qui dans le roman s'appelle Ken. En même temps, il s'agit d'un des premiers romans féminins, voire féministes de l'Afrique subsaharienne : la narratrice du roman enfreint les normes et parle très librement de la drogue, de la prostitution, du crime et de bien d'autres tabous, tout cela en tant que femme africaine et musulmane, en arborant des propos plutôt originaux vu l'époque de la création du roman.

Les thèmes principaux sont le déracinement et la désillusion de la protagoniste, liés au voyage vers le Nord mythique, vers l'Europe. Ce chemin est associé à la perte des illusions, banale pour une telle expérience migratoire, et à la fois à la nostalgie et au désir de retourner aux racines, à la patrie. L'intrigue du roman est plus ou moins classique et du point de vue du roman sur la migration assez prévisible. Le roman est divisé en deux parties inégales : l'une intitulée Préhistoire de Ken, l'autre Histoire de Ken. La première partie est le moment déclencheur et accélérateur de la seconde. Elle décrit l'enfance de l'héroïne au village, à l'ombre d'un vieux baobab, et l'abandon de l'enfant par la mère à l'âge de cinq ans. On découvre la connexion symbolique avec l'arbre mythique et le symbole du pays natal. Au niveau symbolique, cette partie fait référence aux temps mythiques de l'Afrique (pré)historique précoloniale pure, non corrompue. Cette partie peut également être lue comme une préface et un avertissement au lecteur de ce qui va suivre, ou comme un prologue prophétique sur le sort des nations africaines.

Sur le plan thématique, le rôle principal est ici joué par la découverte symbolique d'une petite perle d'ambre que l'héroïne, enfant s'enfonça dans l'oreille.

Soudain uni cri ! Un cri perçant. Un cri qui venait briser l'harmonie, sous ce baobab dénudé, dans ce village désert. L'enfant s'enfonçait, de plus en plus profondément, la perle d'ambre dans l'oreille.

Le cri retentissait dans une chaleur de rythme et de danse. (Bugul 1983, p. 25)

Cette scène a une signification symbolique fondamentale. Vu que l'ambre ne se trouve pas en Afrique, toute l'histoire peut être lue au niveau symbolique comme l'arrivée des colonisateurs et le « viol » de l'Afrique à travers des objets artificiels venant d'Europe. Avec cet acte, Ken décide inconsciemment de se déraciner de son environnement et de se mettre sur la voie de l'éducation européenne. En même temps, il s'agit encore ici d'un conflit de deux cultures : africaine traditionnelle et européenne moderne. Ce conflit et cette quête identitaire se manifesteront bien des fois par la suite, lors du séjour en Europe.

La deuxième partie décrit la souffrance et les aventures de Ken en Europe, plus précisément à Bruxelles, où elle a reçu une bourse. Comme les romans similaires, son voyage commence à l'aéroport dans une anticipation fébrile du rêve européen, « Le Nord de référence, la terre promise ». Le voyage joue, comme dans d'autres romans, des rôles initiateur et identitaire. Sur le plan symbolique, le voyage en Europe symbolise quelque chose de plus. Ayant été abandonnée par sa mère, elle rejette symboliquement ses ancêtres et les inégalités liées au patriarcat : ainsi renaît la protagoniste. Elle accepte les valeurs de « ses ancêtres celtiques ». Après tout, à son départ, elle entend le rugissement désespéré d'un mouton, qui a été aussi l'animal tué lors de son baptême :

Il fallait aller à pied jusqu'à l'avion. Je m'étais ressaisie mais, par moments, mes jambes s'entrelaçaient et j'avais trébuché deux ou trois fois avant d'atteindre l'appareil. J'étais énervée, pressée, palpitante, émue ; j'avais chaud et des sueurs froides semblaient me tremper. J'étais bouleversée. (Bugul 1983, p. 31)

Néanmoins, ce signe négatif ne remet pas encore en cause l'idée de l'Europe en tant que lieu des perspectives prometteuses, des nombreuses attentes et des valeurs positives, de ce « miroir aux alouettes ». Ken, comme beaucoup d'autres, idéalise l'Europe et ne connaît pas ou ne veut pas réfléchir à ses aspects négatifs. Elle trouve un ami blanc mais cela va de pair avec des rencontres pendant lesquelles elle comprendra que les Européens savent très peu sur l'Afrique et à quel point leurs avis sont influencés par les pires stéréotypes.

Le séjour de Ken en Europe peut être comparé à un voyage en enfer. Elle doit faire face à de nombreux problèmes et situations inattendus. Elle vit la solitude, le racisme et les stéréotypes raciaux, elle voit l'homosexualité et l'avortement. Sa



propre « corruption morale » culmine au moment où elle commence à travailler dans un sauna en partie pour des raisons existentielles, en partie à cause de sa propre curiosité, elle devient une prostituée pour les visiteurs de ce sauna. Ainsi, elle connaîtra toutes les humiliations possibles liées à la prostitution.

Du Nord référentiel, l'héroïne retourne vers son Afrique ancestrale. Elle désire revenir et mettre fin à ses souffrances. En tant que fille prodigue, elle retourne finalement dans son village natal pour constater, à sa grande surprise, que « le baobab est devenu fou et est mort quelque temps plus tard » (Bugul 1983, p. 181). Comme si, avec la contribution de Ken, la mort de cet arbre séculaire symbolisait la désintégration de l'Afrique après sa rencontre avec l'Europe.

Dans cette ligne narrative directrice nous pouvons voir de nombreuses significations symboliques. Si l'on envisage le titre du roman, on constate que le baobab en tant qu'arbre africain traditionnel est associé au concept de la folie. C'est ainsi que le roman crée un espace de nombreuses dichotomies réelles ou symboliques, par exemple : préhistoire vs. histoire, précoloniale vs. coloniale, Afrique vs. Europe, tradition vs. modernité, racines vs. déracinement, appartenance vs. aliénation, loyauté vs. trahison, ici vs. là-bas, ancêtres vs. contemporains, bien vs. mal (corruption), vie vs. mort, croissance vs. décadence, terre (principe tellurique, terrestre) vs. ciel (principe spirituel, céleste). Beaucoup d'autres pourraient sûrement être nommés.

Le baobab lui-même et sa symbolique dans la littérature africaine pourraient présenter le sujet d'un mémoire académique<sup>4</sup>. En ce qui concerne le roman de Ken Bugul, le baobab est l'un des personnages symboliques du roman, un symbole complexe et riche dont la signification est constamment renouvelée. Visuellement, cet arbre représente une liaison entre le ciel et la terre, entre le divin et le terrestre, ses racines ressemblent à ses branches, comme s'il reliait les principes terrestre et divin, les sédiments du passé et une nouvelle couche du futur. Le baobab est le contraire et un avertissement du personnage principal avant son voyage en Europe, quant à Ken, elle est son avatar et son alliée. Des parallèles très étroits peuvent être trouvés entre la ténacité indomptable de l'arbre, qui est capable de prendre racine même en sol africain aride, et l'héroïne principale, qui tente de faire de même sur un sol européen symboliquement aride. Les racines des baobabs ne sont pas seulement symboliques, mais mythiques, remontant aux temps anciens de l'Afrique précoloniale.

Le roman de Ken Bugul s'associe bien avec un autre texte canonique, paru plus tard, en 2003. Il s'agit du roman le plus connu de Fatou Diome *Ventre de l'Atlantique*, qui a reçu plusieurs prix littéraires et est entré en connaissance du grand public comme un exemple emblématique de l'expérience d'exil jalonnée

---

4 À voir l'ouvrage de Véronique Tadjou *En compagnie des hommes* où dans le dernier chapitre de ce livre le baobab est également discuté.

d'éléments autobiographiques. Comme dans le roman précédent, l'héroïne principale ici est une jeune femme. Le roman est très emblématique car il s'intéresse aux schémas classiques de migration et d'exil avec des contrastes entre « ici » et « là-bas », entre l'Afrique et la France. L'histoire se déroule entre l'île sénégalaise Niodior, qui est d'ailleurs le lieu natal de l'auteure, et Strasbourg où vit la protagoniste. Dans le roman, Diome met en scène, à part elle-même, d'autres personnages dont l'histoire répertorie les diverses possibilités modèles du destin de ceux qui sont partis en exil pour en revenir aussi bien que de ceux et qui, au contraire, ont décidé de rester. L'alter ego de Diome et en même temps le personnage principal du roman est donc qui est également la narratrice du roman. Elle vit en France et travaille comme femme de ménage pour payer ses études. Par amour, elle a quitté sa patrie il y a dix ans et s'est installée en France. Comme dans le cas de Bugul, elle n'est pas bien accueillie par la famille de son mari à cause de la couleur de sa peau. Elle finit par divorcer. Le personnage de Salie est important aussi en tant qu'élément unificateur de tous les autres récits qui fournissent un témoignage réaliste d'une vie misérable en exil, sans fard ni idéalisation. C'est un témoignage précieux sur les difficultés de l'immigration, la pauvreté et la séparation des immigrés qui ont succombé au rêve d'un nord mythique et sont partis vers la terre promise, malgré les avertissements de leur environnement.

Aux antipodes du personnage féminin se trouve son demi-frère cadet, Madické. Non seulement parce qu'il n'a pas encore trop d'expérience de la vie, mais parce que la France représente pour lui le légendaire Eldorado, la terre promise, le « miroir aux alouettes », Madické est un représentant typique des jeunes adolescents qui ne vivent dans les pays africains que par le football et qui rêvent qu'un jour ils seront embauchés par un riche club de football en Europe comme certains de leurs célèbres compatriotes. Ces jeunes sont particulièrement inspirés par la télévision, qui dans le roman est un symbole du mirage européen, non seulement à travers le football, mais aussi par les publicités de séries télévisées et par d'autres représentations irréalistes de la vie en Europe. C'est la France qui occupe une place tout à fait exceptionnelle dans cet imaginaire de la magie occidentale, renvoyant encore ici au passé colonial et à ses manifestations mentales chez les anciens colonisés :

Pourtant, la télévision montrait aussi d'autres grands clubs occidentaux. Mais rien à faire. Après la colonisation historiquement reconnue, règne maintenant une sorte de colonisation mentale : les jeunes joueurs vénéraient et vénèrent encore la France. À leurs yeux, tout ce qui est enviable vient de France.

Tenez, par exemple, la seule télévision qui leur permet de voir les matchs, elle vient de France. Son propriétaire, devenu un notable au village, a vécu en France. L'instituteur, très savant, a fait une partie de ses études en France. Tous ceux qui

occupent des postes importants au pays ont étudié en France. Les femmes de nos présidents successifs sont toutes françaises. Pour gagner les élections, le Père-de-lanation gagne d'abord la France. Les quelques joueurs sénégalais riches et célèbres jouent en France. Pour entraîner l'équipe nationale, on a toujours été chercher un Français. Même notre ex-président, pour vivre plus longtemps, s'était octroyé une retraite française. Alors, sur l'île, même si on ne sait pas distinguer, sur une carte, la France du Pérou, on sait en revanche qu'elle rime franchement avec chance. (Diome 2003, p. 60)

C'est le dialogue imaginaire entre Salie et Madické qui forme la structure narrative fondamentale de l'histoire. Salie tente de décourager son frère des idées irréalistes et des illusions sur la vie en France. Elle veut le dissuader d'aller, elle veut le sauver du destin typique des immigrés, alors qu'il lui téléphone, à ses propres frais, avec des cartes à forfait et se plaint de la difficulté financière qu'il subit (n'oublions pas que l'intrigue du livre a lieu avant même l'ère de l'internet rapide omniprésent et souvent gratuit). Madické est obsédé par le football d'autant plus qu'il est surnommé Maldini, d'après le célèbre footballeur italien Paolo Maldini. Le dialogue téléphonique est en fait complètement dysfonctionnel, il s'agit plutôt de deux monologues. Salie essaie d'avoir des nouvelles de Madické, de ses proches et de la vie sur son île natale, tandis que son frère ne s'intéresse qu'aux résultats du football. En effet, Salie est obligée de regarder des matchs de football en cas de panne de courant dans le village de Madické, phénomène assez fréquent. Madické, dans ce cas, réclame des descriptions détaillées de comment les buts ont été marqués, comment son Maldini et tous les autres footballeurs s'y sont pris. Salie n'aime pas trop le football, mais parce qu'elle aime inconditionnellement son frère et comprend qu'il n'est pas encore pleinement cultivé, elle se sacrifie pour lui et regarde les matchs régulièrement.

L'une des figures clés pour l'interprétation du roman est le personnage appelé « l'homme de Barbès », qui est représentatif d'un exilé rapatrié au pays. Il devient l'autorité au village autour de laquelle se concentre la vie sociale, pas seulement grâce à la télévision que personne d'autre au village ne possède. Cet homme sans nom représente à la fois le rêve européen et le mythe, clairement coloré et exagéré. Mais comme la plupart des habitants n'ont jamais quitté leur île natale, les récits irréalistes alimentent leur fantasme, exaltant leur désir d'aller en France et de réussir comme il l'a fait. Ce personnage se trouve en effet aux antipodes de la perspective réaliste sur la migration représentée par Salie. Son récit représente un filon narratif imbriqué au récit principal. C'est une sorte de légende mythique figurant un paradis qui n'a jamais existé. La narration de ce personnage est assortie de tous les rituels nécessaires, typiques des cultures orales :

### 3 Des rives des autres : migrations, exils, diasporas

- Alors, tonton, c'était comment là-bas, à Paris ? lançait un des jeunes.
- C'était la phrase rituelle, le verbe innocent dont Dieu avait besoin pour recréer le monde sous le ciel étoilé de Niodior :
- C'était comme tu ne pourras jamais l'imaginer. Comme à la télé, mais en mieux, car tu vois tout pour de vrai. Si je te raconte réellement comment c'était, tu ne vas pas me croire. Pourtant, c'était magnifique, et le mot est faible. Même les Japonais viennent photographier tous les coins de la capitale, on dit que c'est la plus belle du monde.

[...]

Et puis, leur Dieu est si puissant qu'il leur a donné des richesses incommensurables ; alors, pour l'honorer, ils ont bâti des églises partout, de gigantesques édifices d'une architecture étonnante. La plus illustre d'entre elles, la cathédrale Notre-Dame de Paris, est connue dans le monde entier : treize millions de visiteurs par an ! À côté, notre mosquée a l'air d'une cabane. Il paraît que les grandes mosquées de Dakar et de Touba sont très belles. Je ne les ai pas visitées. C'est marrant, je connais Paris, alors que je ne connais même pas Touba.

[...]

- Et la vie ? C'était comment la vie, là-bas ?

Les jeunes auditeurs n'avaient cure de ses digressions. Ils voulaient qu'on leur parle de là-bas ; là où les morts dorment dans des palais, les vivants devaient certainement danser au paradis. Alors ils pressaient leur narrateur qui n'attendait que d'être éperonné par la pointe de leur curiosité. (Diome 2003, p. 95 - 97)

L'Homme de Barbès énumère ensuite tous les avantages civilisationnels dont les habitants de Niodior n'ont même pas rêvé. Par exemple, des appartements individuels et bien équipés, pleins d'appareils électroménagers et électroniques, des centres de commerce débordant de marchandises, des restaurants de luxe et la cuisine française sophistiquée. Il accorde ensuite une attention particulière à un système social généreux fondé sur divers avantages, qui éliminent pratiquement la pauvreté. Le point culminant de ce système, selon l'homme de Barbès, ce sont les allocations familiales : « [a]lors, plus ils procréent, plus ils ramassent. Chaque nuit d'amour est un investissement ! » (Diome 2003, p. 99) Il est évident que la figure de l'homme de Barbès est une certaine incarnation d'idées et d'attentes irréalistes sur la vie en exil, car ni le lecteur ni ses auditeurs africains n'ont aucune idée à quel point exactement l'histoire narrée est arrangée et embellie tout en comportant sans doute quelques éléments réels. Ce récit est lui-même un mythe du rêve européen et du retour réussi de l'exil.

Aux antipodes de l'homme de Barbès se trouve le jeune Moussa, qui, contrairement à Salie, incarne le sort tragique des migrants en France et un certain avertissement à son homologue Madické. Contrairement à ce dernier, Moussa parvient à vraiment entrer en France, étant embauché par un entraîneur français sans scrupules, pour améliorer le niveau de son équipe de football. En France, cependant, il joue le rôle de subalterne perpétuel et au moment d'un match important, il échoue. Il ressent la terreur psychologique non seulement de la part de ses coéquipiers blancs mais aussi de ses fans, quelque chose qu'il n'aurait pas pu imaginer en Afrique.

L'entraîneur l'exclut finalement de l'équipe, le trouvant inutile. Or, les problèmes de Moussa ne s'arrêtent pas là : comme beaucoup de ses compatriotes, il est en France en situation illégale, il doit continuer à travailler au port pour un ami de l'entraîneur, qui, après tout, porte le nom très ironique de Sauveur dans le roman. Tout cela pour rembourser au collègue le montant du prix de son voyage en Europe et, apparemment, des pots-de-vin à des fonctionnaires responsables. Contrairement à l'image de la France, qui semble être un pays de rêve en Afrique, le lecteur constate que les migrants comme Moussa n'ont même pas le temps de visiter le pays légendaire — faisant la navette entre l'auberge et la pelouse, plus tard entre l'auberge et le port. Quand Madické veut se promener dans le port pour la première fois, quelque chose de très prévisible se produit. Il est arrêté par la police qui découvre qu'il n'a pas de documents officiels. Subséquemment, il est expulsé du pays. À son retour au village natal, il n'accepte pas la honte de l'échec, ou plutôt la façon dont son retour de l'exil est perçu par les autres. Contrairement à l'homme de Barbès, il se retrouve en situation d'aliéné n'étant pas parvenu à gagner le statut ni la richesse que son entourage avait imaginé. À la suite de cette déception, le jeune homme se laisse volontairement avaler par les vagues de l'Atlantique, où il termine sa vie.

L'océan, comme on peut le deviner par le titre, a un rôle symbolique dans le roman, semblable au baobab du *Baobab fou*. Et, semblable au baobab, son rôle symbolique comporte plusieurs niveaux. Au premier niveau, l'océan est un moyen de subsistance pour la plupart des habitants de Niodior, représentant ainsi une mère symbolique et omniprésente dont les habitants sont des enfants. Comme ils vivent sur l'île, l'océan Atlantique est une réalité omniprésente de la naissance à la mort. À un niveau supérieur, l'océan est également personnifié, à savoir qu'il a un ventre dans le titre du roman, mais aussi des gencives, une langue et du souffle : « les insulaires toujours serrés aux gencives de l'Atlantique, qui ont roté, dessiné sa langue insatiable et des fleurs séchées de son souffle chaud » (Diome 2003, p. 4). Le symbolisme du ventre de l'Atlantique est en fait ambigu, d'une part il incarne la subsistance déjà mentionnée, d'autre part il renvoie à la faim des Africains. L'Atlantique lui-même est insatiable, absorbant non seulement des suicidaires désespérés comme Moussa — « Atlantique, emporte-moi, ton ventre

amer me sera plus doux que mon lit. La légende dit que tu offres l'asile à ceux qui te le demandent. » (Diome 2003, p. 128) – mais aussi ceux qui voyagent en Europe sur des vaisseaux primitifs en vue d'une vie meilleure et trouvent souvent la mort dans les vagues. Au niveau le plus symbolique, l'océan incarne le rêve européen ou américain de terres fabuleuses que les habitants africains imaginent au-delà de l'horizon. Dans ce rêve, l'océan s'associe au symbolisme de la mère, porteuse d'une nouvelle vie, symbolisée ici par le recommencement en Europe.

Les deux romans d'auteurs féminins originaires du Sénégal sont donc une illustration exemplaire du rêve européen, de l'illusion et de la désillusion provoquées par le séjour dans le « Nord référentiel ». En plus d'une poétique migrante typique, les deux écritures recourent à des schémas presque didactiques de l'oscillation entre l'émerveillement et le désenchantement. Cependant, elles sont également très réalistes. Salie semble avoir mieux réussi en Europe, même si elle est déçue, elle n'est pas forcée d'adopter le chemin de la drogue et de la prostitution. À l'inverse, certains personnages secondaires du *Ventre de l'Atlantique* n'ont pas eu autant de chance.