

## 4 DES RIVES MÉTISSÉES : MÉTISSAGES, HYBRIDITÉS, IDENTITÉS FRONTALIÈRES

Dans ce chapitre, nous regarderons plus en détail un concept qui, tel un fil conducteur, traverse toute la problématique de la littérature migrante. Toute personne partant en Europe ou retournant en Afrique, toute personne en contact avec d'autres cultures et ethnies, toute personne exilée s'expose, volontairement ou pas, au procès du métissage de sa propre culture, c'est-à-dire au procès de son identité culturelle et à celui de l'identité culturelle du pays d'accueil. C'est la raison pour laquelle nous voudrions démentir certaines images figées ou stéréotypées : premièrement, l'idée qu'un tel métissage représente quelque chose d'extraordinaire qui échappe à la norme de la pureté identitaire ou culturelle. Nous verrons qu'il s'agit du contraire, parce qu'il est très difficile de trouver quoi que ce soit qui bénéficie d'une pureté parfaite ; la deuxième idée fixe repose sur le concept d'un métissage nouveau et d'une hybridité nouvelle, concept né au moment de la décolonisation et élargi avec les écrivains de la migritude ou, dans le contexte français, de « l'Afrique sur Seine ». Une fois de plus, ce n'est pas le cas, même si les écrivains ainsi catégorisés apportent à cette problématique leurs spécificités. Ajoutons tout de suite qu'il est pratiquement impossible, dans cette problématique de la migration, de séparer la migration de l'hybridité, c'est-à-dire que certains arguments et des exemples chevaucheront en partie le chapitre précédent dont quelques réflexions et observations auraient donc pu faire partie de notre propos ici. Il ne s'agira cependant pas d'une erreur, puisque c'est justement l'hybridité qui apportera un nouveau point de vue sur des textes similaires, point de vue qu'apportent aussi les théories postcoloniales et leurs critiques.

Que signifient donc métissage et hybridité ? Précisons tout d'abord ceci : bien que l'usage d'expressions spéciales se doive d'être exact et bien choisi, il s'agit de termes que le discours courant confond généralement. Dans la partie théorique,

nous discernerons tout d'abord les nuances qui se sont créées entre les deux termes, puis nous désignerons la similitude entre ces deux phénomènes en utilisant l'hyperonyme « hybridité » qui s'est imposé dans la théorie postcoloniale. Nous resterons toutefois toujours conscients d'une certaine simplification. Ce préambule a pour objectif de pouvoir travailler avec un seul et même terme établi et de nous concentrer sur sa critique postcoloniale, sans avoir à le redéfinir ou le repréciser systématiquement. Nous espérons ainsi faciliter la compréhension du lecteur.

Par un simple tout d'horizon, nous pouvons observer à quel point le métissage est l'un des principes de fonctionnement et d'originalité du monde. Où pourrions-nous mieux commencer que par notre ville natale de Brno, lieu où résida le fondateur de la génétique, Johann Gregor Mendel, dont on célébrera d'ailleurs en 2022, peu de temps après la publication de ce livre, le bicentenaire de la naissance ? Ce fut le métissage de pois qui permit à cet abbé et naturaliste de prouver les principes généraux sur lesquels se fonde la génétique scientifique d'aujourd'hui. Plus important encore : c'est comme si les principes génétiques qu'il avait mis en évidence avaient été programmés à l'intérieur même des organismes par un pouvoir surnaturel pour donner à ces organismes la capacité de survivre et de se modifier, de s'adapter. Nous ne saurons peut-être d'ailleurs jamais s'il s'agit d'un pouvoir d'ordre divin ou seulement d'un déterminisme mathématique ou biologique. Néanmoins, même sans la connaissance précise de tels principes, nous pouvons nous douter, autrement dit avoir toutes les raisons de penser, que le métissage d'organismes vivants se fonde réellement sur la transgression d'une « pureté » initiale. Ainsi, si les allèles originels A B forment AB, *Ab*, *aB*, *ab*, nous pouvons déjà y voir là, de façon purement algébrique, le principe intrinsèque de l'impureté.

Le deuxième champ, relativement récent, mais qui soutient bien notre argument, est celui des sciences exactes – de la technique, de la technologie, de l'informatique et de la recherche de solutions pragmatiques. Les scientifiques – mathématiciens, informaticiens et techniciens – ont réussi à s'inspirer admirablement d'une entité encore plus géniale, à savoir Dame ou Mère Nature et sa biologie évolutive, pour ne pas avoir à réinventer ce qui avait déjà été constaté. À la suite des principes de la biologie évolutive, de l'hérédité, du métissage, de la sélection naturelle et de la mutation, l'algorithme génétique représente en effet un procédé heuristique qui tâche de trouver la solution adéquate, là où il n'existe aucune autre voie exacte. Cet algorithme déterministe, produit artificiellement, confirme que l'hybridité est un principe général par lequel la nature s'améliore et progresse, voire fonctionne par étapes.

La mécanique si complexe et si développée que représentent un être humain et les autres espèces vivantes n'évoluerait peut-être jamais sans hybridité. Restons-en encore un moment à la technique : un lecteur attentif a sans doute remarqué

combien d'appareils et d'outils différents sont devenus hybrides avec le temps, la technique ayant imité la nature et ses organismes amphibiens pour pouvoir s'adapter à divers environnements. Cela débuta au XIX<sup>e</sup> siècle par l'excavateur à vapeur amphibie d'Oliver Evans, auquel succédèrent les chars d'assaut amphibie de type Sherman, puis les voitures hybrides actuelles roulant à l'essence ou au pétrole, et à l'électricité. Celles-ci s'adaptent ainsi à leur environnement, pouvant même se déplacer en dehors de leur environnement « naturel », c'est-à-dire même là où il n'y a pas de « fil de traction », comme c'est le cas également d'un autobus de bonne qualité. Nous pourrions trouver nombre d'exemples similaires.

Après ce léger détour dans le domaine de la τέχνη grecque, revenons à ce qui nous est proche : l'art. Un exercice intellectuel intéressant, mais sans doute stérile, pourrait consister à chercher une sphère ou un style artistique qui serait totalement « pur », débarrassé de toute influence diachronique passée ou des influences synchroniques de son entourage. Osons dire qu'il n'existe aucun art qui puisse satisfaire à la définition de pureté, parce que l'hybridité naît de l'imitation, de la répétition des motifs précédents et de l'inspiration que puise un artiste chez ses prédécesseurs et ses voisins, que ce soit de façon subconsciente ou intentionnelle. Mentionnons par exemple l'artiste Frida Kahlo qui peignait dans le style mexicain, autrement dit avec des caractéristiques culturelles amérindiennes qu'elle mélangeait à certains traits spécifiques des mouvements artistiques européens : réalisme, symbolisme et même surréalisme. Arriverions-nous à imaginer ses tableaux délivrés de toute influence venant de l'une ou de l'autre berge atlantique ? Probablement pas.

Le deuxième exemple, musical cette fois, est tout aussi marquant et se rapporte au continent nordaméricain, où des genres musicaux hybrides se formèrent dès le XIX<sup>e</sup> siècle à partir des mélanges d'éléments européens, notamment gospels et chants religieux, avec des éléments africains apportés par des esclaves américains, éléments souvent basés sur l'oralité et le dialogue de type « exclamation-réponse ». Ces éléments produisent alors d'autres genres de musique blues comme le jazz, le ragtime, voire partiellement le country et indirectement aussi le pop et le hip-hop, c'est-à-dire des genres que nous ne considérerions pas du tout comme africains. L'analogie du mélange des couleurs serait tout aussi valable à cet égard, tant il paraît difficile pour l'œil de distinguer d'où viennent chacune des couleurs initiales puisque nous n'en saisissons que le mélange résultant.

Revenons à la littérature pour le troisième exemple, un domaine qui comprend d'ailleurs un grand nombre d'exemples d'hybridité, comme nous le verrons au cours de ce chapitre. Même la transmission de la littérature orale à sa forme écrite est une sorte d'hybridation, à savoir une fusion entre l'original oral et sa forme écrite. Il en est de même lorsqu'on se pose la question de l'originalité d'un auteur ou bien celle de l'intertextualité, de l'interculturalité et de l'intermédialité, toutes ces approches créatives étant hybrides naturellement, chacune

pouvant quasiment mélanger n'importe quel élément, que ce soit dans le cadre de certaines hiérarchies définies à l'avance comme, par exemple, chez les modernistes, ou dans l'abandon des hiérarchies avec la postmodernité.

Mentionnons ici un exemple d'écriture postmoderne qui nous semble intéressant. Il s'agit des romans mash-up (à savoir le mélange, l'amalgame) conçus surtout dans un environnement anglo-saxon, un environnement par nature hybride. Dans le cas de l'intertextualité postmoderne, ces romans utilisent la plupart du temps un roman classique, défini à l'avance, mais pas nécessairement datant du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme c'est souvent le cas, les auteurs lui ajoutent des traits d'un autre genre, le plus souvent des éléments d'horreur ou de science-fiction. De cette manière, des œuvres comme *Android Karenina*, *Pride and Prejudice and Zombies* (*Orgueil et préjugés et zombies*), *Moby Leviathan Dick, or the Wanted Cowboy Outlaw* (*Moby Leviathan Dick ou le Cowboy outlaw recherché*) ont été créées. Certes, ces œuvres ne cachent pas leur ligne postmoderne parodique et ironique, voire frivole, mais elles montrent en même temps que le mélange des styles, genres et sujets peut mener à une nouveauté, faisant preuve d'originalité.

Pour résumer nos réflexions précédentes : nous avons l'intention de montrer que le métissage représente la base de la vie et de notre existence dans tous ses aspects – physique, pratique et artistique. Pour être plus critiques, constatons que nous ne pouvons pas tout mélanger, comme l'évolution le prouve. Nous obtenons pourtant un produit nouveau par le biais du métissage, même inhabituel qui, peut-être, survivra. Par contre, s'il existe une « forme pure », celle-ci vivra seulement jusqu'à ce que changent les circonstances extérieures. De façon similaire au formalisme ou au structuralisme, on peut constater que les caractéristiques d'ensemble ne sont pas réductibles aux caractéristiques des parties, et que même dans le cas de formes hybrides, celles-ci ont une valeur plus grande que la somme de leurs anciens composants. Ce principe fondamental est valable en biologie, de même que dans les domaines techniques et artistiques. En anticipant les propos qui suivront plus loin, nous osons dire que « la troisième forme » est en train de se créer, entendant ici l'ordinal « troisième » à un niveau général et symbolique. Il se crée donc quelque chose qui n'est ni une « première », ni une « deuxième » forme, mais bien davantage : quelque chose de plus, en supplément. Regardons à ce propos comment les théories sur l'hybridité saisissent ce « quelque chose de davantage ».

## 4.1 Théorie et critique du concept de l'hybridité et du tiers-espace

Dans la théorie postcoloniale, l'hybridité représente un des termes les plus utilisés tout en étant un des plus controversés. Nous avons choisi de discuter ce concept clé des théories postcoloniales en détail et d'apporter un regard critique sur ce terme parce que nous croyons qu'en effectuant une critique de l'hybridité, nous posons en grande partie la question de la validité des théories postcoloniales d'aujourd'hui. En effet, le terme réside au cœur de ces théories dans la mesure où il est couramment attribué à la création de nouvelles formes transculturelles, nées sur les lieux mêmes des colonies. L'expression d'origine relève de la biologie, désignant le métissage de deux espèces par greffage ou pollinisation, ce qui crée une troisième espèce, hybride cette fois. Au sens figuré, métaphorique, l'hybridité a acquis plusieurs formes et ressemblances : linguistique, littéraire, culturelle, raciale, politique. Des exemples linguistiques englobent les langues mélangées, pidgins et créoles, qu'on pourrait même dire métissées. Dans le domaine littéraire, nous pouvons partir des théories de Michail Bakhtine qui utilise ce terme pour désigner la force subversive et transformative de situations linguistiques polyphoniques ainsi que celle de la narration polyphonique dans un sens plus large. L'idée de polyphonie de voix résonnant dans la société, ou bien dans la réflexion littéraire sur la société, se retrouve dans l'idée de Bakhtine concernant le principe carnavalesque qui apparaît dès le Moyen Age (Bakhtine 1981). Ce théoricien travaille simultanément avec la notion d'hybridité linguistique et désigne par ce terme à la fois le mélange et l'union grâce auxquels un même acte linguistique peut être porteur de deux voix différentes. Le caractère à deux voix du discours, c'est-à-dire la dialogisation, donne à l'hybridité sa dimension dialectique et subversive (Bakhtine 1981, p. 358).

D'emblée, nous devrions préciser quelle différence existe entre les termes « hybridité » et « métissage ». Laplantine et Nouss distinguent en ce sens deux types de métissage : le métissage de relation, basé sur la discontinuité de deux ou plusieurs entités qui ne se sont jamais rencontrées, et le métissage par transformation graduelle des intensités. (Laplantine, Nouss 2001). Pour bien comprendre la différence entre métissage et hybridité, il est nécessaire d'étudier l'étymologie des deux expressions. Le terme « métis » provient du latin *mixticius* (un mélange), le mélange du sang, le résultat d'un mélange, tandis que le terme « hybride » provient du latin *ibrida* (l'hybride, le bâtard) qui s'approche du terme grec *hybris/hubris* qui veut dire « la vermine », « l'insanité sacrilège », « le viol ». Le mot grec *hybris/hubris* signifie également « orgueil » ou « irrespect envers les dieux ». D'après le droit athénien, *hybris* indiquait un crime sérieux, souvent passible de la peine de mort. Le terme était aussi employé en botanique et par les bergers où il désignait une plante de taille inhabituelle. Des plantes similaires devaient

être coupées pour retrouver une évolution normale. Le mot latin *hybrida/hibrida/ibrida* signifie « le jeune animal d'une truie domestique et d'un sanglier, le bébé d'un homme libre et d'une esclave ». Dès son origine, le mot *hybris* comporte cette dimension sémantique faisant référence à quelque chose d'excessif, de surabondant, qui n'est pas naturel, qui a peu de valeur, des significations qui nous semblent extrêmement importantes.

Par là nous pouvons faire la différence entre le métis – le résultat du procédé d'un mélange à durée variable – et l'hybride, qui est le résultat d'une collision violente ou d'un bouleversement. Tous deux peuvent toutefois être appliqués à divers monstres, résultats d'une transgression, d'une violation. L'altérité y entretient un rapport avec l'étrangeté et avec la peur de cette étrangeté. (Clavaron 2011, p.55)

L'hybridité et le métissage ne sont pas nouveaux, loin de là. Accompagnés de toutes leurs nuances – biologique, culturelle, religieuse, politique, technologique –, l'hybridité et le métissage figurent dans toutes les sociétés, jusqu'à aujourd'hui. Pourtant, comme le mentionne Amar Acheraiou (2005), « la critique actuelle, surtout postmoderne, l'étudie d'une perspective théorique et historique qui se poursuit rarement après les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ». (Acheraiou 2005, p.1) Ce critique, dont la perspective équilibrée sur l'hybridité inspire grandement notre étude, s'est consacré à l'analyse continue et critique de ce phénomène. À la différence de ses collègues, son approche est diachronique : il revient aux civilisations anciennes en mettant ainsi en valeur le caractère plus plastique et plus riche de l'hybridité, et particulièrement le fait que l'hybridité n'a rien d'extraordinaire, mais reste propre à toutes les cultures. L'étude d'Acheraiou rattache l'hybridité au large contexte de l'histoire et de la culture, observant la manière dont l'hybridité fut éprouvée, construite et manipulée au cours de l'histoire pour servir différents buts souvent opposés qu'ils fussent culturels, politiques, idéologiques, économiques. Une telle approche permet de mieux comprendre les multiples caractéristiques de l'hybridité figurant à la fois comme fait historique et pratique discursive, bref un discours qui n'a pas été pas bien compris ni même étudié par les chercheurs à l'époque postcoloniale.

Étant à la fois un fait historique et un outil théorique, « l'hybridité possède une longue histoire complexe et controversée » (Acheraiou 2005, p.5). Le métissage, une pratique des anciens empires largement répandue, tenait aussi une place irremplaçable dans les empires coloniaux modernes. Il apparaît comme sujet principal d'intérêt dans le discours colonial du XIX<sup>e</sup> siècle, comme conséquence d'un racisme scientifique et de la crainte d'une dégénération culturelle et raciale. L'hybridité raciale était donc tout à fait logiquement critiquée et perçue comme source du déclin moral (Acheraiou 2005, p.6). Le concept d'« hybridité » avait au XIX<sup>e</sup> siècle une dimension purement biologique. Il s'est transmis ensuite aux autres domaines de la vie humaine au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout en re-

lation avec la théorie raciale et la dégénération qui peut s'ensuivre. En rapport avec Darwin, le terme a commencé de s'utiliser avec la classification des hommes en races supérieures et inférieures. C'est la raison pour laquelle il y avait un regard critique porté sur l'hybridité, car chaque nouveau croisement conduisait la race originelle supérieure à se dégrader et à devenir impure, représentant ainsi une menace pour la pureté raciale. La situation est néanmoins paradoxale : alors que l'hybridité biologique était perçue négativement, les façons de gouverner, de ressentir la culture et d'autres aspects des pays colonisés étaient intégrés à la politique coloniale pour des raisons strictement pragmatiques, c'est-à-dire pour que les pays colonisés soient plus facilement asservis. Du point de vue colonial, il s'agissait donc d'une grande hypocrisie puisque l'hybridation des races était proscrite pour des causes pseudo-scientifiques, alors que le métissage culturel était encouragé, car il convenait à la politique coloniale des empires coloniaux (Acheraiou 2005, p. 88).

De semblables stratégies ont été conservées tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'au grand bouleversement survenu dès les années 1980 qui a renouvelé l'intérêt concernant l'hybridité dans la critique occidentale. Les manières et les objectifs concernant l'usage de ce concept sont néanmoins, comme nous pouvons nous en douter, très différents par rapport à ceux du XIX<sup>e</sup> siècle. Un autre moment intéressant concerne l'origine des débats sur l'hybridité. Tandis qu'au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle ces débats viennent presque uniquement des Européens, la nouvelle conceptualisation de l'hybridité est en grande partie assurée, dès la fin du XX<sup>e</sup> siècle, par les intellectuels qui avaient préalablement travaillé dans les anciennes colonies avant de se domicilier dans les universités occidentales (Griffiths et al. 1989). Ces intellectuels ont beaucoup contribué au fait que les études culturelles et même les sciences sociales se sont dans une large mesure concentrées sur l'hybridité et le métissage. L'accent y est mis sur la situation postcoloniale, de même que sur l'hybridité, considérées comme parties constitutives du discours analytique : ce discours devait « déshistoriciser » et délocaliser les cultures de leur contexte et s'attaquer au concept d'un discours abstrait, globalisé, obscurcissant les spécificités des contextes culturels individuels. Robert Young souligne que la recherche concernant la construction discursive sur le colonialisme n'a pas pour objectif de remplacer ou d'éliminer d'autres formes de recherche, telles que la forme historique, géographique, économique ou politique ; cette recherche provient de l'idée que contribuer à l'analyse du discours colonial, dans lequel nous pouvons trouver les racines mêmes de l'hybridité, propose par contre un cadre important pour un travail de recherche tout aussi divers, car tous les aspects sur le colonialisme partagent nécessairement un médium discursif collectif, provenant de la nature du colonialisme lui-même.

L'hybridité coloniale et postcoloniale moderne fut abondamment discutée dans les théories postcoloniales. En comparaison avec les théories précédentes,

partiellement racistes et partiellement non scientifiques, l'hybridité et le tiers espace deviennent un sujet critique conçu et bien établi dans les sciences humaines, notamment en anthropologie, études culturelles, études littéraires, etc. La plupart des théories s'appuient sur l'œuvre fondamentale d'Homi Bhabha, *Les lieux de la culture* (2004), dont l'analyse des relations entre colonisateur et colonisé a mis en valeur leur dépendance mutuelle et la construction réciproque de leurs subjectivités. Bhabha affirme que toute manifestation culturelle et tout système culturel se construisent dans un espace qu'il nomme « le tiers espace de l'énonciation » (Bhabha 1994, p. 37). L'identité culturelle s'exprime ou se révèle toujours dans cet espace contradictoire et équivoque dont l'existence signifie, pour Bhabha, qu'affirmer l'existence d'une « pureté » hiérarchique culturelle est insoutenable. Reconnaître en revanche l'existence d'un tiers espace intrinsèque à l'identité culturelle nous permet de surmonter l'exotisme de la diversité culturelle ; cela nous permet aussi de reconnaître la contribution de l'hybridité dans laquelle une différence culturelle peut s'effectuer. Bhabha prive le terme d'hybridité de connotations ontologiques et raciales. Ainsi, grâce à lui et à d'autres critiques postcoloniaux, nous bénéficions de sa réhabilitation et de son exploitation dans le cadre d'autres notions qui en dérivent, comme celles d'inclusivité, de dialogisme, de subversion et de remise en cause des grands récits. Pour nombre de critiques d'études culturelles et postcoloniales, l'hybridité représente un outil fondamental d'émancipation, car elle libère les représentations identitaires en démontant une supposée pureté et supériorité qui avaient servi à justifier les discours coloniaux, nationaux et essentialistes.

Le moment-clé des récents débats postcoloniaux qui étudient les chocs culturels est la popularité des métaphores du tiers espace ou « des lieux interstitiels » qui doivent servir à remplacer le paradigme discutable du centre et de la périphérie. L'argument de Bhabha réside dans l'apparition de l'identité culturelle, toujours placée dans un espace contradictoire et équivoque, ce qui délégitime toute exigence concernant la pureté culturelle. Du point de vue méthodologique, la théorie de l'hybridité et du tiers espace s'est inspirée du bouleversement culturel et de l'ethos poststructuraliste qui prévaut dans les sciences humaines à partir des années 1970. D'où provient aussi un consensus général en ce qui concerne l'utilité conceptuelle et le potentiel subversif de l'hybridité et du tiers espace.

Il s'agit justement de l'espace « interstitiel » qui est le mur porteur de la signification culturelle, lequel d'après Bhabha rend important le terme d'hybridité. Dans le discours postcolonial, cette signification est souvent utilisée dans le sens d'échange interculturel. Comme le rappelle Claude Lévi-Strauss, il n'existe pas d'identités culturelles fermées et substantielles ; celles-ci sont au contraire instables, parce que soumises aux contacts, aux conflits et aux échanges. L'identité naît de la dynamique relationnelle entre l'autre et soi ainsi que de la dialectique du décalage (Lévi-Strauss 1977, p. 11). Paul Ricœur confirme cette relation en



disant que « le propre du moi implique l'altérité par une mesure si proche que nous ne pouvons pas penser l'un sans l'autre » (Ricoeur 1990, p. 14). L'altérité est donc double : elle implique l'objet qui représente le sujet pour l'autre, mais aussi l'altérité de l'autre, lequel représente lui aussi le sujet de l'autre et pour l'autre en tant qu'autre sujet, autre moi. Là où finit la frontière de notre sujet, commence l'altérité de l'autre. La rencontre des altérités de sujets particuliers n'est pas donc sans conséquences et entretient un rapport étroit avec l'hybridité.

Il est évident que cette hybridité, soutenue par des concepts d'identité et d'altérité, se distingue entièrement de l'hybridité du XIX<sup>e</sup> siècle qui, comme nous l'avons vu, répondait principalement à des motifs raciaux et biologiques. En revanche, l'hybridité actuelle est dans une grande mesure basée sur des aspects identitaires et culturels, et s'exprime dans les domaines de la sémiotique, de l'analyse du discours et des études culturelles, c'est-à-dire qu'elle correspond bien aux théories de Baktine, Lacan et autres critiques poststructuralistes ou déconstructivistes. Tous ces théoriciens ont influencé grandement les tenants du postcolonialisme, tels que Edward Said, Homi Bhabha et Chakravorty Spivak.

L'emploi de ce terme était aussi sûrement critiqué, car il implique en grande partie l'idée d'une négation, négligeant les déséquilibres et les inégalités qu'il provoque entre les relations du pouvoir de référence. Mettant l'accent sur la variabilité des conséquences culturelles, linguistiques et politiques entre colonisé et colonisateur, ce terme permettait d'une part de prolonger la politique d'assimilation, d'autre part de camoufler la domination de la culture blanche. L'idée d'hybridité fut bien sûr accompagnée d'autres tentatives accentuant la relation mutuelle entre les cultures dans leur façon de procéder coloniale et postcoloniale, exprimant différents syncrétismes, diverses synergies culturelles et transculturelles.

Selon Acheraïou, l'on peut répartir les critiques concernant l'hybridité et le tiers espace en trois catégories : la première regroupe ceux qui refusent totalement ces concepts, les considèrent complètement inutiles et dénie à la théorie de l'hybridité toute valeur conceptuelle. La deuxième catégorie comprend ceux qui soutiennent une position critique plus modérée, c'est-à-dire qu'ils reconnaissent l'hybridité dans sa totalité, mais ne manquent pas d'en critiquer certains aspects en remettant en cause son potentiel conceptuel et empirique. Enfin, les affiliés de la troisième catégorie sont obstinément critiques envers l'identité et l'orientation idéologique des études postcoloniales. Ces personnes sont également les plus critiques à l'égard des défauts de la théorie de l'hybridité parce que, disent-ils, cette théorie ne considère pas du tout les conditions ni le contexte dans lesquels a été étudié le monde postcolonial. Cette façon de critiquer est probablement la plus constructive, car elle permet d'instaurer un dialogue critique, favorisant ainsi des débats productifs sur les identités et le rôle que joue la théorie de l'hybridité postcoloniale. D'après Acheraïou, une telle critique com-

porte certaines restrictions puisqu'elle se concentre en une grande partie sur la recherche de défauts, sans proposer de moyens ou possibilités concrètes pour les corriger ni renforcer le débat sur l'hybridité (Acheraiou 2005, p. 105).

Il existe néanmoins d'autres critiques partielles suscitées soit par des défauts conceptuels des études postcoloniales, soit par ceux de l'hybridité et du tiers espace. Mentionnons-en quelques-unes pour mettre en évidence la richesse des points critiques de la théorie postcoloniale et de l'hybridité. En général, la critique vise plusieurs endroits problématiques. Le discours de l'hybridité serait paradoxalement devenu un discours d'une épistémologie réductive dont le potentiel théorique se serait effrité au cours du temps. Il serait devenu normatif parce qu'en défendant et propageant, en apparence, une façon universelle d'exister et d'être porteur de sens, il amenuise, voire met à plat la diversité que l'idée même de l'hybridité défend. On critique ensuite la légitimité problématique des centres de cette théorie, qui sont situés d'habitude aux universités prestigieuses du monde anglo-saxon, la théorie elle-même étant proférée par des professeurs de celles-ci, sans donner la parole aux « subalternes » du monde post-colonial. L'autre grande objection est que la théorie suit de nouveau de trop près les paradigmes européens et occidentaux, qu'elle propose un point de vue eurocentriste. Et finalement, des voix critiques qui apparaissent voient derrière les théories postcoloniales une intention explicitement commerciale, à savoir de vendre l'altérité et l'exotisme sur le marché global du libre-échange de la *World Culture*, ce qui constituerait une manifestation directe de la mondialisation, une exploitation par les industries culturelles de masse.

Développons quelques-uns des points précédents. Selon certains critiques, dont Yves Clavaron, le concept de l'hybridité est galvaudé et compromis, trop relié au pouvoir occidental qu'il voulait déconstruire :

Dans le processus de rapprochement généralisé que connaît l'exotisme aujourd'hui, les couleurs de l'altérité métisse ne sont-elles pas banalisées et compromises ? Ne se trouve-t-on pas menacé par un effacement des différences culturelles ? Sous prétexte de modernité, l'altérité s'homogénéise dans une continuité qui permet un contrôle plus assuré du pouvoir occidental. Récupéré par la mondialisation des échanges, le métissage ne risque-t-il pas d'aboutir à un « brave new world » village planétaire unique, homogène et dépourvu de toute forme d'altérité ? (Clavaron 2011, p. 64)

Paradoxalement, le discours postcolonial deviendrait ainsi totalisant, généralisant, ayant tendance à englober des traditions culturelles et littéraires, multiples et distinctes, sous un seul paradigme universel. Ce qui fait la différence entre les cultures susmentionnées est ainsi déraciné de son contexte naturel, et traité comme une entité abstraite. Dans le cadre de l'hybridité, la différence est donc sur un plan pratique comprise comme l'unique métarécit universel,

lequel est par nature paradoxalement très normatif. Le fait également que l'hybridité (ou le métissage ici) soit devenue une catégorie abstraite, trop diluée et proche d'un évangile, ne contribue pas à son effectivité critique, pour revenir à Yves Clavaron :

Le concept de « métissage » se dilue, assimilé qu'il est à l'hédonisme facile, au plaisir gourmand du foisonnement baroque dans une euphorique résolution des contraires. Mais ce lyrisme rédempteur exaltant la réconciliation des contraires dans une totalité enfin stabilisée paraît suspect, tout comme l'attention vigilante dont est l'objet l'Autre, désormais au centre d'un véritable évangile, selon Baudrillard, Bourdieu ou Foucault... (Clavaron 2011, p. 63)

Un autre point critique est le fait que les pays comme la France et la Grande-Bretagne possèdent des littératures postcoloniales aux origines très diverses mais à l'histoire distincte, avec des différences entretenues par chacun de ces pays. Or, les études postcoloniales ne tiennent pas compte de ces différences qui correspondent cependant à une situation littéraire réelle. Même dans le domaine des études anglophones, des pays comme le Canada, l'Afrique du Sud et les États-Unis sont souvent regroupés sous la même étiquette, malgré le fait qu'ils aient connu une évolution et une organisation politique très différente du point de vue de leur histoire coloniale. Il y a des aspects que la critique postcoloniale n'a pas tenté de différencier clairement ni même en esquissant leur position géopolitique et culturelle.

Il n'est toutefois pas nécessaire de refuser l'hybridité dans sa totalité, mais il faut plutôt d'en « réévaluer la perspective historique, culturelle et idéologique plus largement pour que même les études postcoloniales deviennent plus productives et plus fructueuses » (Acheraïou, p. 107). Aijaz Ahmad a été l'un des premiers à critiquer sévèrement la théorie de l'hybridité de Bhabha, ainsi que la théorie postcoloniale. Ce critique d'origine indienne reproche à cette théorie de s'être complètement détachée du contexte environnemental colonial et de la réalité de la période, une fois les pays devenus indépendants. Ahmad affirme l'existence d'une grande brèche entre l'état de la postcolonie indienne et le postcolonialisme d'un Bhabha ou d'une Spivak. Il est vrai que la critique postcoloniale en parle de façon relativement détachée, ce qui apparaît de façon significative lorsque sont relatés les soucis quotidiens concrets auxquels doivent faire face les millions d'habitants de ces ex-colonies. La diaspora, ses locuteurs et auteurs usurpent, d'après ce critique, le droit de parler au nom de la communauté postcoloniale entière et remplacent l'ancienne division en centre et périphérie par un nouveau discours dominant la culture et l'identité diasporiques. Dans le cadre de la nouvelle configuration des relations postcoloniales, le récit de la diaspora parvient au centre, tandis que dans le

discours postcolonial les récits des anciennes colonies sont marginalisés ou absents (Griffiths 1989). Un reproche encore plus grave concerne l'absence de regards critiques qui se formeraient directement dans les anciennes colonies. Plusieurs critiques d'études postcoloniales ont remarqué que ces études expulsent de fait toute critique non-occidentale, comme si les critiques occidentaux œuvrant dans des universités prestigieuses européennes et américaines n'avaient rien à apprendre de leurs homologues résidant en Afrique ou en Asie, comme s'ils ne s'y intéressaient pas.

Young apporte aussi un grand nombre de réserves en ce qui concerne l'usage non critique du terme d'hybridité. L'hybridité est devenue, d'après lui, surtout vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle, une partie du discours qui risque de répéter, par un renversement paradoxal, le discours colonial raciste ou racialisé. Il ajoute qu'il existe une différence fondamentale entre les procédés inconscients du métissage, ou de la créolisation, et l'intérêt conscient, politiquement motivé pour une déconstruction visée et réfléchie de l'homogénéité. Similairement à Bhabha, Young évalue aussi positivement le potentiel qu'a l'hybridité de destituer « des structures de la domination dans la situation coloniale » (Young 1995, p. 23). Young avertit que si nous utilisons ce terme, il existe un processus subconscient de répétition du passé. D'après lui, en parlant de l'hybridité, nous ne pouvons pas éviter entièrement les catégories raciales et racistes du passé, quand l'hybridité avait une signification raciale claire. C'est pourquoi « nous pouvons plutôt répéter le passé par la déconstruction des bases essentialistes de la race que la critiquer ou s'en distancier. » (Young 1995 p. 27) Young note néanmoins que ce terme convie à une interdisciplinarité dans le sens des découvertes du XX<sup>e</sup> siècle, car ce sont justement ces disciplines qui ont connu la négation des dichotomies et de la distinction binaire comme c'est le cas en physique.

À cet égard, enchaîné à l'héritage du structuralisme et du poststructuralisme, le concept de l'hybridité accentuerait un trait caractéristique du XX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire qu'il met l'accent sur des relations entre les éléments du système donné au lieu d'analyser méthodiquement ces éléments discontinus ; ainsi la signification résulterait des relations susmentionnées entre les éléments sans faire intrinsèquement partie des éléments particuliers. La critique de ce terme provient de la conviction que les théories accentuant la réciprocité diminuent nécessairement la signification de l'opposition, et prolongent la durée de la dépendance postcoloniale. L'idée de l'hybridité n'implique pourtant pas directement le fait que la réciprocité nie le caractère hiérarchique de la relation colonisateur/colonisé. Cette façon était néanmoins interprétée par certains tenants de la décolonisation et de l'anticolonialisme comme un terme utile au discours postcolonial actuel.

## 4.2 Poétique glissantienne de relation, diversité et créolisation comme réponse francophone à l'hybridité

N'ont été jusqu'à présent mentionnés concernant le concept de l'hybridité que des théoriciens anglophones. Dans le contexte des études postcoloniales francophones, il faut nommer entre autres certains critiques tels que Jean-Marc Moura ou Yves Clavaron, mais surtout l'écrivain et théoricien Édouard Glissant, dont les concepts théoriques nous serviront dans ce chapitre et dans le chapitre final.

Édouard Glissant (1928–2011) était un écrivain, poète, philosophe et critique littéraire français d'origine martiniquaise. Considéré comme l'une des personnalités les plus influentes de l'espace culturel littéraire antillais, un espace qui aussi s'intéressait à la critique anticoloniale et postcoloniale universelle, Glissant se classe non seulement à côté des théoriciens anglophones susmentionnés, mais aussi des théoriciens francophones comme Frantz Fanon, Albert Memmi ou Patrick Chamoiseau.

L'œuvre théorique de Glissant représente une partie considérable de sa création : elle est aussi importante par le fait qu'elle accompagne organiquement son œuvre prosaïque et poétique, représentant tout à la fois son aboutissement, son commentaire, sa méthode et sa réflexion philosophique. Cette œuvre théorique est très complexe, large, dynamique, à la manière d'une quête continue. Concernant nos réflexions sur l'hybridité, nous nous appuyons justement sur son concept de relation, en rapport avec celui de diversité qui s'approche le mieux du concept, plus large, de l'hybridité. L'aboutissement de sa théorie sur la relation représente la différence irréductible qui existe avec l'Autre. La relation est ainsi selon lui avant tout une relation d'égalité et de respect envers l'Autre, *différent* de nous-mêmes. Ceci concerne non seulement des individus, mais aussi des communautés et sociétés entières. Le principe essentiel de la relation consiste dans l'idée que Glissant n'essaie pas d'instaurer un système de valeurs universel unifié, mais de respecter les qualités originales de telle ou telle communauté ou société. L'originalité est précieuse uniquement à partir du moment où elle regarde dehors, vers l'extérieur, vers les Autres et y cherche son propre enrichissement.

De plus, Glissant ne perçoit pas la relation comme un événement accidentel, mais comme un système. Ce système est imprévisible, fluide et dynamique, les relations se formant accidentellement dans la poétique du chaos, ce qui représente un autre terme de Glissant qui prend pour point de départ des modèles mathématico-physiques et des théories du chaos. La relation vient essentiellement du passé caraïbe et elle est anticoloniale et postcoloniale. Glissant affirme que les sociétés du tiers monde ont dans l'établissement d'une relation des dispositions initiales meilleures que les sociétés occidentales qui, elles, restent attachées à un

point de vue sur le monde fondamentalement ethnocentrique en raison de leur passé colonial.

Le terme étroitement lié au concept de relation est celui de diversité. En tant que critique de l'humanisme occidental, Glissant dénonce son pouvoir réducteur qui ne mène qu'à mésinterpréter l'Autre et le considérer comme un individu devant être précisément réduit au Même. Le critique martiniquais soutient au contraire l'idée que reconnaître la valeur de l'hybridité mène à établir ou à créer une relation qui considère l'Autre comme équivalent de Soi et dont l'existence est nécessaire parce qu'elle se distingue. La relation fonctionne à l'intérieur d'un ensemble bien plus fondé sur la diversité que sur l'unité. L'ensemble est de plus structuré de sorte que la relation entre le centre et la périphérie s'anéantit de l'intérieur. L'histoire récente, et surtout la lutte anticoloniale pour l'indépendance, a permis « aux gens qui habitaient hier la face cachée de la Terre de s'imposer au milieu de la culture mondiale totale. S'ils ne s'imposent pas, le monde manquera une partie de soi-même. » (Glissant 1981, p. 99)

Un individu ne peut non plus à lui seul bien distinguer l'ensemble que Glissant décrit comme le champ physique des trajectoires possibles où les personnes se déplacent selon un mouvement baptisé « errance ». « « L'errant » observe le monde et veut le connaître dans son ensemble, mais il se rend en même temps compte qu'il n'en sera jamais capable et que c'est cela « la beauté menacée du monde » (Glissant 1996, p. 33).

L'aspect infiniment ouvert de la relation est caractéristique de la *Poétique de la Relation* (1990) et de *l'Introduction à une poétique du divers* (1996). La relation n'y est jamais ancrée, elle reste totalement ouverte, constamment mobile. Dans ses essais postérieurs, Glissant comprendra le concept de relation comme un processus dynamique dirigé par des principes qui changent à cause même d'éléments déterminant ces principes. Le *monde-chaos* ainsi surnommé y est étroitement lié, autre terme clé brassant l'imprévisibilité du monde et l'absence de causalité que n'aident ni les mathématiques ni la physique, mais plutôt une certaine heuristique et l'intuition, Glissant parle à ce propos de l'art de deviner : « Les formes du monde-chaos (mélange non mesurable de cultures enchevêtrées) sont imprévisibles et *devinables*. » (Glissant 1990, p. 152) Le monde-chaos est ainsi multiplement dynamique et radicalement hétérogène. Pas une seule norme ne pourrait l'expliquer. Cette idée rapproche Glissant du concept du rhizome développé par Guattari et Deleuze (1980) qui ont essayé, métaphoriquement, de distinguer le concept antagoniste de l'arbre et de la racine, c'est-à-dire du rhizome, où l'arbre et la racine se fondent en un entrelacement mutuel, croissant de manière aléatoire : là où l'arbre avec ses racines est hiérarchique et absolu, le rhizome est relatif.

La relation est importante aussi car tous ses traits caractéristiques la mettent en opposition avec le terme d'« essence ». Exister dans la relation signifie faire

partie d'un processus infini et sans cesse variable, donc n'être rien de plus, ne pas posséder d'essence permanente et unique. La réponse qu'apporte Glissant à l'hybridité et au métissage est en fait une harmonisation entre la relation, la diversité et le monde-chaos dans un processus qu'il identifie, définit et nomme « créolisation ». Ce terme vient pourtant des Caraïbes et des Amériques, pays et continent qui ont connu une colonisation de nature triple, et par là-même un triple espace : euro-américain (colons européens), d'Amérique centrale (autochtones amérindiens) et néo-américain (population d'origine africaine). C'est l'espace néo-américain qui représente l'espace de la créolisation dans lequel l'Afrique entre avec sa culture et son identité qui incarne ledit moment imprévisible :

Et ce qui est intéressant dans le phénomène de créolisation, dans le phénomène qui constitue la Neo-America, c'est que le peuplement de cette Neo-America est très spécial. L'Afrique y prévaut.

[...]

Ce qui se passe dans les Caraïbes pendant trois siècles, c'est littéralement ceci : une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau et qui est la réalité créole. (Glissant 1996, p.15)

Ce qui est pour le moins intéressant dans le cadre de notre étude, c'est que Glissant lui-même généralise la définition de la créolisation et l'élargit au monde entier. Autrement dit, il déclare qu'il est vrai que ce phénomène s'est formé en Amérique, mais qu'il se répand partout où se joue une relation entre deux ou plusieurs cultures et ce, selon la condition que nous avons déjà évoquée :

La thèse que je défendrai est la suivante : la créolisation qui se fait dans la Néo-Amérique, et la créolisation qui gagne les autres Amériques, est identique à celle qui opère dans le monde entier. La thèse que je défendrai auprès de vous est que *le monde se créolise*, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémédiables, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir qui permettent de dire – sans qu'on soit utopiste, ou plutôt en acceptant de l'être – que les humanités d'aujourd'hui abandonnent difficilement quelque chose à quoi elles s'obstinaient depuis longtemps, à savoir que l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles. (Glissant 1996, p.16)

Il ressort de cet extrait que la créolisation représente pour Glissant un phénomène positif qu'il est nécessaire d'atteindre, dont il faut se rendre compte et lui

donner un nom. Néanmoins, la question de savoir jusqu'à quel point la créolisation se rapporte à l'hybridité ou au métissage se pose. Glissant y répond lui-même en mettant l'accent sur l'égalité des éléments mis en relation, c'est-à-dire des éléments qui se créolisent mutuellement en tant que valeurs équivalentes. Glissant mentionne en français l'expression « intervalorisation », une évaluation donc mutuelle des cultures dans leur relation réciproque qui empêche la dégradation, la dévaluation de l'une ou de l'autre culture pour éviter leur réduction. Il ajoute ensuite explicitement à propos du métissage :

Et pourquoi la créolisation et pas le métissage ? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage. On peut calculer les effets d'un métissage de plantes par boutures ou celui d'animaux par croisements ; on peut calculer que des pois rouges et des pois blancs mélangés par greffe vous donneront à telle génération ceci, à telle génération cela. Mais la créolisation, c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité. [...] La créolisation régit l'imprévisible par rapport au métissage ; elle crée dans les Amériques des microclimats culturels et linguistiques absolument inattendus, des endroits où les répercussions des langues les unes sur les autres ou des cultures les unes sur les autres sont abruptes. (Glissant 1996, p. 18-19)

Comme nous le verrons dans le texte suivant, nous supposons pouvoir très bien appliquer les idées de Glissant à notre étude. Bien que Glissant soit d'origine caribéenne et qu'il nous semble ne rien avoir en commun avec la diaspora africaine européenne, ses idées ont influencé plusieurs théoriciens et écrivains conséquents comme, par exemple, Boniface Mongo-Mboussa. Les concepts de Glissant, et plus particulièrement sa poétique de la relation, sont de plus universels, à tel point que nous pouvons aussi les appliquer, avec une certaine précaution critique comme nous le verrons par la suite, au contexte de la migration européenne et au mélange des cultures. Il s'agit en fait d'un concept de la réalité mettant plus ou moins en scène la poétique de relation que travaillent, dans leurs romans et essais, des auteurs de la diaspora africaine, qui ne citent pourtant pas Glissant explicitement. Leur effort principal est de se libérer, voire de se débarasser de la hiérarchie coloniale et de la supériorité de la culture blanche, exactement selon les intentions conceptuelles de la poétique glissantienne. Comme les prochains chapitres le mettront en évidence, son concept général du monde-chaos et de l'imprévisibilité, ou plutôt la possibilité d'en deviner la dynamique, peut également bien s'appliquer à la vie de la diaspora africaine dans une métropole européenne, mais aussi à la création littéraire.

Dans le chapitre final nous voudrions revenir vers Glissant et nous concentrer sur un autre concept important, celui du tout-monde et son lien avec la littérature-monde. Nous croyons en effet que ce sont surtout les réflexions de Glissant



qui, dans le contexte des écritures de la diaspora, peuvent enrichir le savoir critique centre-européen pour lequel, à la différence des théoriciens anglophones des études postcoloniales, les réflexions glissantiennes restent encore à découvrir. En conclusion de notre raisonnement théorique sur le métissage et l'hybridité, tentons de résumer nos réflexions précédentes pour parvenir à un compromis sur la théorie de l'hybridité, ce qui nous permettra d'aborder de façon plus pragmatique certaines études littéraires sur la littérature africaine francophone.

Des débats sur l'hybridité et le tiers espace, il découle que le premier terme, l'hybridité, constitue l'une des clés ouvrant les portes des études postcoloniales. Il est indéniable que l'hybridité et ses nombreuses manifestations ont favorisé le surgissement de très intéressantes polémiques tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des études postcoloniales. Qu'il s'agisse d'un terme universel ou non, la notion d'hybridité accompagne l'humanité depuis la nuit des temps, comme nous avons essayé de le démontrer précédemment. C'est justement l'accent sur ses aspects les plus théoriques et le développement d'autres théories subséquentes qui ont ouvert de nouvelles pistes originales, poussant non seulement des écrivains, des critiques mais aussi le lecteur à se poser de nouvelles questions originales.

Toutes les nouvelles théories semblent en revanche s'accorder sur le fait que les études postcoloniales et la notion d'hybridité se sont établies à une époque où elles sont devenues parties « obligées » des théories culturelles et littéraires. Ceci comportait des aspects positifs et négatifs. En dépit de la maturité théorique et des vérifications que ces théories ont nécessité, les théoriciens déjà bien établis dans le discours critique, comme Bhabha ou Spivak, n'ont pas échappé à la critique. Le succès de leurs théories dans l'arène postcoloniale les fortifiait en effet plutôt à l'intérieur de leur propre forteresse universitaire. Ils étaient de cette manière de moins en moins capables de réagir aux critiques justifiées concernant le contenu théorique qui touchait, d'une part, le fossé entre leurs théories et la réalité postcoloniale, matérielle et locale ; et, d'autre part, une critique les touchant en partie personnellement consistait à dire qu'ils avaient paradoxalement construit leur carrière en se positionnant comme victimes du colonialisme et du postcolonialisme, même s'ils appartenaient plutôt, dans leur pays d'origine, à une classe privilégiée, tandis que ceux au nom desquels ils parlaient, ne pouvaient parler au nom de qui ni de quoi que ce soit, que ce fût en leur nom ou pendant la période postcoloniale.

Pour ne pas tomber dans des théories stériles, voici le compromis que nous proposons sur la théorie de l'hybridité : la percevoir comme un concept utile qui, au niveau général, serait similaire à d'autres concepts tels que le métissage, l'échange culturel ou l'intertextualité qui conduisent à une nouvelle création originale, à un enrichissement mutuel. De ce point de vue, nous partageons entièrement l'opinion d'Ahmad Acheraïou disant qu'il faut à chaque fois percevoir

le contexte, l'hybridité comme un outil théorique utile tout en étant conscient des difficultés que cet outil peut engendrer.

Essayons maintenant de mettre l'hybridité sous le feu de plusieurs prismes : premièrement, celui des « tiers » espaces de frontière de l'identité « afropéenne » ; deuxièmement, le prisme linguistique, le travail créatif des auteurs postcoloniaux devant nécessairement s'intéresser au choix d'une langue ; troisièmement, celui qui, dans la lumière de l'espace urbain, relève essentiellement d'un espace hybride de rencontres et de mélange d'identités, comme le rappelle également une scène des « sapeurs », dandys d'origine congolaise (voir plus loin p. 106).

Pour conclure cette réflexion, nous croyons que mettre l'accent sur le contexte, qu'il soit identitaire, linguistique ou littéraire, pourra convaincre les critiques les plus acharnés de l'hybridité et des études postcoloniales en général ; nous croyons également qu'une lecture attentive associée à une perception du fonctionnement du monde actuel globalisé, où diverses influences se mélangent plus que jamais, pourrait, voire devrait redonner du sens à ce concept.

### **4.3 L'identité hybride « afropéenne » ; l'imaginaire de la frontière**

Vers le début du XXI<sup>e</sup> siècle apparaît un nouveau terme concernant le contexte de la diaspora africaine, un terme dont l'objectif est plutôt la mise en relation que la division ; un terme faisant clairement référence aux identités et espaces pluralistes qu'il inclut, à savoir l'Afropéa, l'afropéanisme et l'adjectif qui les représente : afropéen. Ce terme se forme en France en réaction à l'indifférence de la société majoritaire envers les problèmes des résidents noirs, en rapport avec des erreurs, voire des gaffes politiques concernant la question coloniale des migrants et une certaine rigidité de la part des Français eux-mêmes face à une population qui se transforme de façon dynamique. Ce terme est lui aussi hybride, créé par contamination entre deux mots « africain » et « européen » pour désigner des personnes d'origine subsaharienne ou caraïbe, mais de culture européenne. Il s'avère que c'est l'écrivaine camerounaise Léonora Miano qui a contribué le plus à sa définition et son expansion :

« Le terme « afropéen » cherche à décrire ces personnes d'ascendance subsaharienne ou caribéenne et de culture européenne : des individus qui mangent certes des plantains frits mais dont les particularismes ne sont pas tellement différents de ceux qu'on peut trouver dans les régions de France. » (Magazine littéraire 2010)

Léonora Miano a ensuite saisi cette identité africaine, par exemple dans *Afropéan Soul et autres nouvelles* (2008) et *Habiter la frontière* (2012), textes dans lesquels elle fait part de nouvelles réflexions. Tandis que la sphère, la culture ou l'espace

africain et européen s'opposent mutuellement la plupart du temps, l'auteure camerounaise apporte au débat l'idée de l'hybridité de l'espace, lequel ne se définit pas comme une simple réappropriation, mais comme la création d'un nouvel espace imaginaire, celui de l'Afropéa, et d'une nouvelle identité hybride, l'identité « afropéenne ». De fait, comment créer une nouvelle identité au moment où vous êtes citoyenne légale d'un pays qui vous considère, dans la plupart des cas, en tant qu'immigrante illégale ? La problématique capitale de cette écrivaine vient en effet du fait que l'identité « noire » n'était en France non seulement jamais reconnue comme pouvant être de qualité, mais plutôt perçue comme un défaut, comme quelque chose hors normes ; une identité dont le passé était souvent rattaché à l'immoralité, l'illégalité et l'illégitimité. Pendant la conférence qu'elle a tenu sur *La réalité noire de la France*, l'auteure a été invitée à parler de son roman *Blues pour Elise* et à ajouter certains détails concernant sa perception du racisme et du regard que les Français portent sur les Noirs :

Les romanciers, comme les cinéastes, semblent avoir intériorisé l'idée selon laquelle un Noir ne pouvait être qu'un immigré, de préférence sans papiers. Les Français noirs n'apparaissent pas dans les chapitres de la narration nationale. Par ce terme, je veux désigner le récit à travers lequel la France se raconte, d'abord à ses propres fils, puis au monde, depuis des générations. Elle s'est inventé une mémoire blanche, ce qui pose évidemment problème, si on considère qu'elle a soumis de nombreux peuples non blancs [...] (Miano 2012, p. 59-60)

Miano crée ainsi aussi un nouvel espace mental, l'Afropéa. Selon elle, il s'agit de créer une nouvelle identité collective pour les descendants des Africains vivant à Paris :

Les Afropéens devraient en finir avec les faux-fuyants identitaires, arrêter d'attendre jusqu'à ce qu'ils soient nommés et reconnus par la majorité. Ils devraient s'inventer, s'imposer, s'exprimer. (Miano 2012, p.84)

L'Afropéa est un espace imaginaire qui encourage des Africains français à se former eux-mêmes par un « pèlerinage » intérieur, comme elle l'affirme pendant sa conférence :

C'est cette maturation progressive de leur parcours identitaire que j'appelle *Afropéa*, un lieu immatériel, intérieur, où les traditions, les mémoires, les cultures dont ils sont dépositaires s'épousent, chacune ayant la même valeur. (Miano 2012, p.86)

La frontière représente généralement « un colosse aux pieds d'argile ». Chaque fois que nous traversons ou transgressons la frontière, nous ressentons

un sentiment étrange. Chaque frontière est en fait accompagnée d'une narration, d'une histoire composée de détails et d'événements dans lesquels elle découvre sa justification. La frontière peut être un pas vers le large. Visible ou pas, elle demeure un mur profondément imaginaire derrière lequel d'autres choses existent, d'autres personnes, cultures, pratiques, coutumes, valeurs. (Desaix 2017) Le concept de frontière de Leonora Miano se rapporte étroitement à l'identité afropéenne déjà discutée ; son concept y ajoute un regard moins commun car tenant compte de l'espace autant réel qu'imaginaire, et du désir de relier au lieu de diviser. L'auteure parle elle-même des identités frontalières en ces termes :

C'est par ce terme que je définis habituellement ma propre identité. Je la dis frontalière, ancrée, non pas dans un lieu de rupture, mais, au contraire, dans un espace d'accolement permanent. La frontière, telle que je la définis et l'habite, est l'endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision du monde à l'autre. C'est là où les langues se mêlent, pas forcément de manière tonitruante, s'imprégnant naturellement les unes des autres, pour produire, sur la page blanche, la représentation d'un univers composite, hybride. » (Miano 2012, p. 25)

La frontière est en soi profondément paradoxale puisqu'elle existe uniquement en tant que trait imaginaire ou symbolique, une ligne de division convenue, laquelle comporte, en revanche, des conséquences réelles, souvent trop réelles comme le cours de l'histoire nous l'apprend. De fait, le but de la frontière est lié à qui elle sert, à celui qui l'a tracée, motivé par le désir de diviser, protéger ou posséder. Celui qui, au contraire, essaie de la transgresser, volontairement ou involontairement, veut acquérir la liberté, veut découvrir quelque chose de nouveau, découvrir l'autre.

La frontière évoque la relation. Elle dit que les peuples se sont rencontrés, quelquefois dans la violence, la haine, le mépris, et qu'en dépit de cela, ils ont enfanté du sens. Ma *multi appartenance* est porteuse de sens. Elle rappelle, à ceux qui croient en la fixité des choses, des identités notamment, que non seulement la plante ne se réduit pas à ses racines, mais que ces dernières peuvent être rempotées, s'épanouir dans un nouveau sol. (Miano 2012, p. 25)

Il ressort donc clairement que les visions identitaires afropéennes vont de pair avec le domaine plus large et déjà discuté de l'hybridité et des métissages culturels. L'œuvre de Léonora Miano provient par exemple de réflexions théoriques sur l'identité et le tiers espace de Bhabha, mais elle les accommode littérairement tant et si bien qu'elle les transforme en différentes histoires aux personnages et destins complexes. Ainsi cette auteure offre-t-elle au territoire littéraire franco-

phone une nouvelle poétique. Grâce à son écriture, Miano fait donc partie d'une tendance postcoloniale, et même d'une tendance postmoderne littéraire francophone plus universelle encore, donnant la voix aux opprimés, aux inférieurs comme l'a précisément formulé Gayatri Spivak dans son œuvre fondamentale *Can the Subaltern Speak ?* (1998).

Il semble néanmoins que Miano aille encore plus loin. Ses personnages inférieurs sont doués d'une identité complexe et problématique, d'une identité mixte, ce qui les empêche de devenir des porte-paroles « automatiques » de tous les opprimés du continent africain. De plus, en raison de leur complexité, ils sont plus sensibles à la lecture de leur propre histoire et surtout à l'interprétation de celle-ci. Si nous utilisons la métaphore du monde en tant que prison, c'est que les personnages de Léonora Miano se sentent emprisonnés dans une seule et même cellule de ce grand monde carcéral sur lequel, en tant que prisonniers et prisonnières, ils ne peuvent en toute logique porter un regard général, global. Ils ne peuvent donc embrasser tout le bâtiment, ni voir ce qui se passe à l'intérieur, ni ce qui s'y est principalement passé pendant des siècles. Ils savent toutefois que leur identité est radicalement liée à ce qui s'est déjà passé dans ce bâtiment symbolique, et ils savent tout aussi bien que leur identité est radicalement liée aux destins individuels de leurs codétenus et de tous les prisonniers qui les y ont précédés depuis des siècles et des siècles.

Du point de vue des Droits de l'Homme, que ce soit au niveau individuel ou au niveau de groupes d'habitants, nous constatons que des tentatives similaires, culturelles ou littéraires concernant la création d'une nouvelle identité, ont pu être refondues dans une même politique. Le 26 mars 2019, le Parlement européen a publié en effet une résolution par laquelle il accordait des droits élémentaires à des Européens d'origine africaine, c'est-à-dire à des descendants d'Africains nés ou vivant en Europe ; il s'est ainsi dressé contre toute forme de racisme, condamnant des attaques physiques ou verbales. Nommons à ce propos quelques points parmi les plus importants de cette résolution. Considérant que le terme « personne d'ascendance africaine » recouvre les termes « Afro-européen », « Noir européen », « Afro-caribéen » ou « Noir antillais » et fait référence aux personnes d'ascendance africaine qui sont nées ou vivent en Europe, la résolution invite les États membres et les institutions européennes à reconnaître que les personnes d'ascendance africaine sont particulièrement exposées au racisme, à la discrimination et à la xénophobie et qu'elles doivent bénéficier, à titre individuel et collectivement, d'une protection contre ces inégalités, y compris par des mesures positives. Cette résolution condamne également toute agression physique ou verbale contre les personnes d'ascendance africaine et invite les États membres à déclassifier les archives coloniale (europa.eu, TA-8-2019-0239) Ce dernier point n'est sans doute pas sans actualité, renvoyant à l'un de nos chapitres d'introduction au cours duquel nous avons tenté de montrer

l'importance des racines coloniales sur lesquelles croît « le baobab afropéen » aux multiples ramilles et rameaux porteurs de la situation postcoloniale que l'on connaît aujourd'hui.

#### **4.4 La ville dans la littérature africaine francophone comme espace hybride et scène des sapeurs**

Décrire et conceptualiser une ville pose de nombreux enjeux théoriques, épistémologiques et méthodologiques. Dans le domaine des sciences humaines et sociales, la question de la ville fait souvent appel à la géographie, l'histoire, la sociologie ou à la sociolinguistique urbaine, chaque spécialiste posant un regard quelque peu différent sur la concentration de présences humaines qui forment une ville.

Nombreuses sont les possibilités de caractériser les villes ; par exemple, en fonction de leur taille : bourg, petite ville, ville moyenne, grande ville, métropole, mégapole ; en fonction de leur activité urbaine dominante : agricole, industrielle, commerciale, financière, ferroviaire si elle s'en trouve être un nœud, etc. ; en fonction de leur plan de construction : ville-rue, ville-plan hippodamien, radio-centrique, biparti ; en fonction de leur âge, de leur niveau de développement : pays développés, pays en voie de développement ; de leur croissance géographique : villes horizontales/verticales ; en fonction de leur appartenance : civilisation européenne, nord-américaine, latino-américaine, musulmane, africaine.

Il est étonnant que la plupart des langues ne comportent pas un champ lexical plus vaste pour couvrir cette immense variété urbaine à travers le monde, hormis peut-être le répertoire lexical décrivant leur taille. Comment dès lors employer le même mot pour parler de New York, Paris, Vladivostok, d'Abidjan, voire de Brno ? D'un côté, on peut donc essayer de définir, de désigner ou décrire la ville dans une perspective objective, urbaniste et sociologique ; de l'autre, il y a la perspective subjective, artistique ou autre, qui conceptualise et inscrit la réalité de la ville dans un imaginaire individuel et collectif pour finalement traduire cet imaginaire en un artefact, un texte, un tableau ou un film.

En littérature, il s'agit de trouver la forme appropriée, puis les mots justes pour décrire et raconter la ville et transmettre cette expérience au lecteur. Il existe donc l'imaginaire de la ville dans tel ou tel texte, mais aussi des poétiques de la ville émanant de ces textes. Lorsqu'elle est évoquée en littérature, la ville remplit de nombreuses fonctions, désignant le plus souvent le lieu de la narration comme élément référentiel, mais parfois aussi devient-elle un sujet de narration, un prétexte à la sociocritique, voire un catalyseur de l'horrible, du fantastique ou du merveilleux. Dans beaucoup de récits occidentaux, la ville, et surtout la ville

occidentale, est assimilée à une énorme fourmilière, laquelle représente effectivement un réseau complexe d'existences individuelles, un véritable labyrinthe où se déroulent d'innombrables quantités de communications.

Ce sont les multiples facettes d'une ville que nous voudrions maintenant étudier, à savoir caractériser son espace mental et son imaginaire dans l'écriture de l'Afrique subsaharienne, comprendre l'évolution qu'elle suit depuis le XX<sup>e</sup> siècle pour parvenir aux récits littéraires contemporains des auteurs d'origine africaine que nous connaissons, et identifier les tendances actuelles auxquelles appartiennent ces auteurs.

Comme dans beaucoup d'autres domaines littéraires, le trait le plus pertinent de cette écriture africaine contemporaine est qu'il n'y a plus « ni maître ni dieu, ou qu'il n'y a pas d'ordre, ni chronologique, ni logique, ni logis », pour reprendre les beaux mots qu'utilise Régine Robin dans la *Québécoise* (Robin 2007, p. 11). Il est vrai qu'après la négritude et la critique des indépendances, qui peuvent être considérées comme certaines esthétiques communes à l'écriture africaine, la formule de Robin a été inspiratrice pour de nombreux auteurs.

Avant toute chose, résumons brièvement la présence et l'importance de la ville dans la littérature subsaharienne. La peinture des zones urbaines dans la littérature subsaharienne est liée tant au contexte de la colonisation qu'à celui des indépendances des pays africains. Les écrivains africains francophones de la première et de la seconde génération ont toujours choisi la ville comme lieu de narration où d'une part, les valeurs culturelles du village s'éclipsent et, d'autre part, où une vie civilisée, moderne, est acquise. Ainsi l'opposition ville/village forme-t-elle la structure narrative des romans africains. Selon Roger Chemain, cette structure s'explique par le fait que l'école étant située en ville, les écrivains africains ayant quitté leur village pour poursuivre leurs études en ville, l'imaginaire reste marqué par ces différents lieux :

Les héros des romans africains sont donc, dans leur majorité, des “personnes déplacées” et, dans le cas des romans de la ville, cela correspond à la réalité sociale : l'essor urbain étant, la plupart des habitants des villes d'Afrique sont des citadins de fraîche date. Tel est souvent le cas des auteurs eux-mêmes pour lesquels la découverte de la ville après une enfance villageoise a souvent constitué un tournant important de leur expérience propre. (Chemain 1982, p. 117)

On ne peut pas comprendre la pertinence de la représentation de Paris dans les romans africains, si on ne la replace pas dans ce cadre dichotomique, village/ville :

La ville et la campagne constituent les deux pôles opposés de l'univers du roman africain. Rares sont les œuvres dont le déroulement de l'action se limite à un seul de

#### 4 Des rives métissées : métissages, hybridités, identités frontalières

ces théâtres. [...] La ville représente la nouveauté, le progrès, alors que la campagne symbolise le passé, un mode de vie, une mentalité qui se survivent encore ... (Chemain 1982, p. 131)

Le parcours personnel de plusieurs écrivains africains a été conforme à ce schéma. Ils ont quitté leur village pour s'en aller vivre dans des villes locales. Certains ont prolongé le déplacement bien au-delà, jusqu'à Paris, transformant ainsi le nouvel itinéraire en village/ville/Paris. Cet itinéraire, ils l'ont ensuite proposé, voire imposé à leurs personnages, tentant par cette occasion de transformer une réalité en fiction. Ce qu'il faut retenir, c'est que dans cet itinéraire, la ville africaine exerce déjà un pouvoir de séduction, grâce notamment à son niveau de « développement ». La ville africaine correspond alors à une pâle copie tropicale de Paris qui, elle, représente le rêve et le mythe auxquels n'a juste droit qu'une poignée « d'élus », romanciers et personnages. Dans l'imaginaire des colonisés africains, Paris semble donc déjà présente à leurs yeux, voire sous leurs yeux, à travers les grandes villes de leur pays. Dans certains cas, des villes comme Douala, Abidjan ou Libreville ont été même rebaptisées « petit Paris ». C'est sans doute cette autre réalité que nos auteurs tentent de relayer en faisant partir leurs personnages, non pas de leur village directement pour Paris, mais via leur ville locale. Quelles sont les manifestations potentielles de Paris dans la littérature subsaharienne ? N'en mentionnons que quelques-unes.

##### a. Paris est un moyen de décrire les villes africaines

Chez les romanciers africains, les villes africaines décrites sont souvent vues sous le prisme de Paris, ou d'une autre grande ville occidentale. Anticipant les disparités qui existent dans la Ville lumière entre les quartiers riches et les quartiers pauvres, les romanciers africains présentent parfois des villes africaines comme symboles de réalités paradoxales et reflet de cette apparence parisienne. Par exemple, *Ville cruelle* d'Eza Boto fait apparaître, à travers Tanga, ce contraste d'une ville en ruine où se côtoient « deux mondes et deux destins », celui des colonisateurs et celui des colonisés.

##### b. Paris est le lieu où le héros doit se situer

Si Paris est une métropole culturelle de premier plan, elle apparaît aussi souvent comme le seul lieu culturel de France. À notre connaissance, très peu de villes françaises ont connu une représentation littéraire leur conférant un rayonnement international semblable à celui de la capitale. Parfois, dans certains romans par exemple, l'arrivée d'un personnage à Paris suffit à crédibiliser son action ; de même, la seule présence d'un héros à Paris peut tout aussi bien être la preuve que le personnage est bien arrivé et s'adapte bien à sa terre d'exil. C'est le cas



pour *l'Enfant noir* de Camara Laye, pour le narrateur-personnage Tanhoé Bertin d'*Un nègre à Paris* de Bernard Dadié. C'est la même situation que l'on retrouve chez Fara, le personnage de *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé, et chez Kocoumbo, le héros de *Kocoumbo l'étudiant noir* d'Aké Loba.

c. Paris en tant que l'espace des grands écrivains

Depuis toujours, qui veut percer dans le monde littéraire n'a pas d'autre choix que celui de se rendre là où les éditeurs et les médias sont présents. Paris est l'un de ces lieux. Des auteurs français, mais surtout des auteurs francophones au cours des siècles, ont fait cette démarche. En effet, le choix de venir à Paris s'apparentait avant tout à un gage de réussite, d'universalité, de prospérité et de célébrité.

d. Paris est surtout le lieu du champ littéraire de la littérature africaine francophone

La résultante logique de ce que nous venons de souligner est que Paris est devenu donc le lieu symbolique du champ littéraire africain francophone. En d'autres termes, Paris n'est pas un élément étranger à cette littérature africaine francophone puisque ses auteurs, ses thèmes, ses styles renvoient d'une façon ou d'une autre à la capitale française.

Faisant référence aux qualités énumérées de Paris, concluons maintenant par un exemple qui, selon nous, illustre remarquablement l'hybridité non seulement liée à Paris, mais aussi aux espaces urbains. Il s'agit du phénomène SAPE et des sapeurs. SAPE est l'acronyme français utilisé pour « Société des ambianceurs et des personnes élégantes ». Ce mouvement représente une subculture incarnant des dandys africains dont la préoccupation est une mode stylisée et élégante ainsi que le port de vêtements particulièrement chers de marque occidentale comme Weston, Pierre Cardin ou Louis Vuitton. Historiquement, ce mouvement s'est formé à partir des années 1920 soit à Kinshasa, soit à Brazzaville, car aujourd'hui encore se querellent toujours les sapeurs des deux villes pour savoir laquelle fut la première. La SAPE renvoie à la période coloniale, quand les Africains de ces deux villes essayaient d'imiter leurs maîtres blancs en reprenant leurs manières polies et leur belle apparence, dont la mode élégante venait la plupart du temps non seulement de Paris, mais surtout d'ateliers de *haute couture*. La SAPE s'est de plus en plus imposée dans les années 1960 suite à l'indépendance acquise des deux Congo, au moment où commencent à pénétrer, surtout dans le domaine de la musique, des aspects de cosmopolitisme et de globalisation culturelle. Avec le temps, cette subculture se répand à partir des années 1980 parmi des membres de la diaspora africaine, de nouveau essentiellement à Paris, mais elle gagne aussi Bruxelles et d'autres villes. Il s'agit d'un mouvement en majorité masculin, bien que des femmes y participent aussi.

Voilà donc un héritage intéressant moins connu du colonialisme, provenant du dandysme européen et découvrant quelques-unes de ses conséquences. Cette imitation peut en effet être lue à deux niveaux : soit comme une admiration franche, non critique du colonisateur blanc, soit comme sa parodie, adoptant une certaine forme carnavalesque ou théâtrale. Le mieux serait selon nous de les considérer toutes les deux, mais dans un rapport différent. Mentionnons à ce propos *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon, une œuvre-clé critique du colonialisme, qui décrit les conséquences du colonialisme et leur expression dans la psychologie des Noirs qui se sont construit une dépendance physique et psychologique envers le colonisateur, en rapport avec leur complexe d'infériorité, qu'ils essaient de compenser en mettant des masques blancs sur leur peau noire. Ce port va donc affecter leur comportement : ils auront des manières différentes, imiteront par exemple l'emploi d'un français soutenu et élégant, reproduiront la façon dont les femmes noires admirent les hommes blancs, ainsi que le sentiment d'inaccessibilité des femmes blanches pour des hommes noirs, mais également et majoritairement la façon de s'habiller et de se comporter des Blancs. Tout cela est bien sûr motivé par l'effort de plaire au colonisateur blanc, mais aussi de se distinguer de leurs compatriotes et d'acquiescer leur admiration.

La SAPE comporte aussi une dimension politique puisqu'en République démocratique du Congo, sous la présidence de Mobutu Sese Seko, se produisent des tentatives de retour à une culture précoloniale authentique : le prouvent par exemple le nom de Zaïre que prend cette république selon l'appellation du fleuve Congo dans une langue locale celui. Mobutu soutenait également l'authenticité dans le domaine des vêtements et interdisait le style occidental dans le cadre du soi-disant « abascost », « à bas le costume », car il s'agissait selon lui d'une manifestation de soumission envers la culture du colonisateur. Il réglementait par contre le port des vêtements africains traditionnels. Après sa mort s'est produite une réaction prévisible : de jeunes gens surtout se sont mis à la mode européenne, partiellement pour imiter l'élégance des Blancs déjà mentionnée, partiellement pour des raisons d'opposition au manque de liberté de la période précédente.

Étant donné que la SAPE représente un phénomène urbain, il est intéressant du point de vue de l'hybridité dans la mesure où des villes africaines et européennes servent de scène imaginaire et de cadre à la diaspora africaine étudiée. Le mot scène est intentionnel, parce que l'un des principaux buts des sapeurs est justement d'être vus. Ils doivent en effet montrer leurs vêtements et leur comportement avec ostentation pour que les autres, blancs comme noirs, les respectent, Lydie Moudileno (2006) parle avec pertinence des « parades postcoloniales ». L'hybridité identitaire est complexe, car si un Noir participant à une parade similaire, reste bien sûr un Noir, il imite en même temps un Blanc, se

façonnant à l'aide de vêtements une identité personnelle tout à fait opposée. Le comportement élégant ne relève pas nécessairement d'une imitation superficielle des Blancs, bien que celle-ci ait souvent cours. Il est en revanche important que les Noirs puissent plus ou moins croire à l'ancienne expression « l'habit fait le moine » grâce à laquelle ils deviennent ceux dont ils portent les vêtements. C'est évident par exemple dans les romans d'Alain Mabanckou, de Daniel Biyaoula et bien d'autres. L'hybridité des sapeurs n'est pas seulement « noire et blanche » ; elle touche aussi la richesse et la pauvreté, elle ressort donc encore mieux sur la scène d'une ville africaine où un fort contraste existe entre la richesse des marques de luxe occidentales et la pauvreté des « rues » des villes où s'exhibent les sapeurs. Ces rues sont en général « non occidentales », sans asphalte et souvent même sans infrastructure élémentaire. À Paris au contraire, le sapeur est obligé de montrer sa richesse imaginaire sur les boulevards, que ce soit sur les Champs-Élysées ou ceux du riche seizième arrondissement.

La subculture a également essuyé des critiques. Les arguments, qui portent sur la superficialité et la non-authenticité, dénoncent aussi le phénomène comme un des nombreux témoignages et survivances du colonialisme, c'est-à-dire comme des tendances néocoloniales au sens esquissé déjà par Fanon. Les supporters de la SAPE au contraire mettent l'accent sur la liberté et l'émancipation, soulignant l'aspect d'une (ré)appropriation culturelle et le fait qu'il ne s'agit pas d'une simple reprise de l'image d'un Blanc. Le sapeur « traduit » et réinterprète, grâce à ses vêtements et son élégance comportementale, la dialectique complexe « de la peau et des masques » : il l'adapte à la situation locale et transforme ses vêtements et son comportement en porteurs d'une nouvelle identité et en instrument identitaire individuel. De cette manière, il nie les stéréotypes identitaires que la société majoritaire crée à propos de l'autre. Bhabha l'affirmait déjà dans son ouvrage *Of Mimicry and Men* (1992) en disant que le but de l'emprise coloniale est de dominer et, simultanément, d'améliorer le colonisé en lui imposant ses propres coutumes impériales. La vraie manifestation de ce procédé assimilatif est le mimétisme colonial, l'imitation, autrement dit la méthode par laquelle la force dominante veut à la fois soumettre et diriger l'autre. La domination coloniale désire que le colonisé adopte la civilisation européenne, mais pas trop, c'est-à-dire il n'est pas désirable qu'il soit le reflet parfait du colonisateur. Cette intention coloniale devient chez les sapeurs une arme subversive à double tranchant, car elle se retourne contre le colonisateur. Les membres du mouvement se distinguent en mettant l'accent sur l'élément identitaire dandy et surtout sur l'excentricité, mais leur différence n'est pas celle que le colonisateur désirerait. Les sapeurs le battent en effet sur son propre terrain par leur élégance, leur politesse ainsi que par une certaine importunité qui ne s'insère pas dans le contexte africain. La SAPE devient ainsi une expression d'émancipation et de prise de conscience d'une identité différente.

Comme le dit King Kester Emeneya, « L'homme blanc a possiblement inventé les vêtements, mais nous les avons transformés en art. » (Secorun 2014). En s'appropriant culturellement les vêtements du colonisateur, c'est-à-dire l'élément le plus visible de son identité, les sapeurs fournissent une nouvelle signification en redéfinissant ces vêtements pour en créer un signe complexe. Le sens symbolique postcolonial est très important à cet égard : le colonisateur a perdu le pouvoir de domination non seulement sur le continent africain, mais aussi sur son propre legs culturel qu'il y a laissé. Ainsi, paradoxalement et ironiquement, l'un de ses propres moyens visant à obtenir la soumission et l'obéissance devient l'instrument d'émancipation et de liberté de ses porteurs.

Pour conclure, nous pouvons donc affirmer que la ville ne représente pas qu'un espace particulièrement hybride dans la littérature africaine où se mêlent des influences, des langues et des personnes. Incarnant l'un des modes d'expression d'un tel métissage, la subculture des sapeurs représente un bon exemple du lien fort qui existe entre l'Afrique et l'Europe et la dialectique du colonisateur-colonisé. Le sommet imaginaire de toutes les villes est représenté par la ville mythique de Paris, vers laquelle la plupart des personnages romanesques lèvent leurs yeux. Le fonctionnement de cette ville contraste avec celui des métropoles africaines telles Douala, Brazzaville ou Abidjan, de la même manière que les villes européennes et africaines créent à leur tour un contraste avec le village africain.

#### **4.5 Étude littéraire : *Filles de Mexico* (2008) de Sami Tchak et *La fabrique de cérémonies* (2001) de Kossi Efoui ; la ville comme espace de la créolisation et du chaos-monde africain**

Nous aimerions ici aborder deux cas illustratifs de la ville comme espace hybride et chaos-monde glissant en prenant pour exemple Sami Tchak et Kossi Efoui, tous deux originaires du Togo. Commençons par le premier. Dans *Filles de Mexico*, Sami Tchak reprend ses thèmes de prédilection : l'exploration du monde, la pauvreté, la sexualité, la condition humaine, et cela sur une tonalité plus intimiste où le récit de voyage réaliste côtoie étroitement la fiction. C'est une écriture du corps et de la chair où alternent constamment jouissance et survie, sensibilité baroque et carnalisation, un récit qui place les femmes au centre de la narration. Djibril Nawo, universitaire togolais parti à Mexico pour faire quelques conférences sur la prostitution, apparaît à la fois comme un double de l'auteur et un personnage romanesque faisant partie intégrale du récit. Il est fasciné par les gens qu'il rencontre en arpentant les quartiers riches ou malfamés de Mexico, puis de Bogota.

Tepito était un peu à l'image de Mexico, la ville au-dessus des formules définitives et des études exhaustives. Se laisser pénétrer autant qu'on pouvait le supporter par ce monstre à l'énorme queue. Se laisser inonder par la semence de ce monstre ondulant. Ici, comment supposer que la mort venait faire assez souvent son petit cinéma, dans un endroit comme ça où on trouve la vie à foison ? (Tchak 2008, p. 53)

Il voyage en réalité pour mieux se perdre (Tchak 2008, p. 51).

De prime abord, l'Afrique et la dichotomie africaine village/ville déjà mentionnée ne constitue pas une source d'inspiration pour ses œuvres de fiction. Ses romans se déroulent ailleurs qu'en Afrique, mais en retour il sait parler d'une manière critique des maux du continent. Sociologue et écrivain, auteur de quatre romans et de deux essais, Sami Tchak semble être attiré par les thèmes controversés du monde, la pauvreté, le sort des enfants, la prostitution, non dans le but de plaire au lecteur, mais dans le dessein inavoué de déranger et peut-être d'améliorer l'état du monde. La sexualité constitue une espèce d'obstination qui crée chez cet écrivain un univers de phantasmes pornographiques. Le sexe est partout présent dans toute son œuvre. Même ses essais sociologiques traitent de ce sujet. On lui doit d'ailleurs un essai sur la sexualité féminine et le sida en Afrique, et un autre sur la prostitution à Cuba.

Or, dans cette perspective de la sexualité omniprésente, la ville chez Tchak est en quelque sorte similaire aux femmes que le personnage principal rencontre et auxquelles il rend visite, chaleureuses, accueillantes, ardentes et sensuelles, sous la plume de notre écrivain, pleines du charme latino-américain indescriptible, mais tout aussi imprévisibles et très souvent dangereuses. Elles n'en sont pas moins la sève vitale qui donne corps et âme à cette ville tentaculaire, à la fois réelle et fantasmée.

Du point de vue de la thématique, il appert que cette écriture rapprochant l'écriture africaine des récits latino-américains correspond au concept glissantien de tout-monde :

J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la « vision » que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. Les poètes l'ont de tout temps pressenti. Mais ils furent maudits, ceux d'Occident, de n'avoir pas en leur temps consenti à l'exclusive du lieu, quand c'était la seule forme requise. Maudits aussi, parce qu'ils sentaient bien que leur rêve du monde en préfigurait ou accompagnait la Conquête. La conjonction des histoires des peuples propose aux poètes d'aujourd'hui une façon nouvelle. La mondialité, si elle se vérifie dans les oppressions et les exploitations des faibles par les puissants, se devine aussi et se vit par les poétiques, loin de toute généralisation. (Glissant 1998, p. 7)

Il convient ici de faire une distinction entre ce que Glissant nomme la « totalité-monde », somme des diversités répertoriées du monde physique et géographique, et le « tout-monde » qui désigne le monde vu par l'imaginaire, la somme exponentielle des imaginaires qui se représentent le monde et qui s'influencent mutuellement dans des résultantes infinies et toujours originales. Le « tout » est sans limite : les imaginaires sont indénombrables. Illustrons cela par un bref extrait de Tchak :

Deux jours plus tôt, j'avais lu un article sur Tepito. On trouve beaucoup de choses à Tepito, vaste bazar installé en pleine rue sous des tentes multicolores, au nord du centre historique de Mexico : des rythmes cubains et du hard rock, des poussettes d'enfants et de la lingerie coquine, des tortillas et des anabolisants, des montres et des ventilateurs. Mais surtout des montagnes de CD et de DVD pirates, des armes et de la drogue. J'avais l'impression qu'on me décrivait un pan du quotidien de Lomé, la capitale de mon pays. Vastes bazars, les alentours du Grand Marché. Loin de chez moi, mais comme me préparant à me replonger dans les ambiances de chez moi ! Pourtant, je savais que les grandes similitudes cachent en réalité des différences profondes. Je n'allais pas à Tepito pour me retrouver mais pour me perdre. (Tchak 2008, p. 51)

Ici, la ville et son quartier Tepito représentent un véritable tout-monde glissant concentré en un seul marché-monde qu'est ce vaste bazar. Son aspect pittoresque et coloré peut susciter un certain émerveillement chez l'observateur, mais également un dégoût, dès qu'il se rend compte de tout ce qui reste caché derrière les coulisses. La présence des objets piratés témoigne du monde globalisé, où surtout informations et produits immatériels se transmettent à la vitesse de la lumière. En même temps, et nous voudrions le souligner, il se crée une relation entre l'Amérique et l'Afrique – le quartier de Tepito et son brouhaha quotidien ressemblant à Lomé ; de plus, la pauvreté et les problèmes qu'elle génère semble universelle.

Ce qui frappe le lecteur, ce sont les nombreux commentaires des autochtones sur la couleur de peau de Djibril, qui ne sont pas habitués à voir un Noir d'Afrique, lequel grâce à sa peau paraît en effet plus exotique en Amérique latine qu'en France.

Le tout-monde décrit par Sami Tchak est souvent très pauvre et désespéré, mais le désespoir y est compensé par des moments lucides, pleins d'optimisme. Son message principal est que la vie vaut la peine d'être vécue, qu'elle se déroule dans un village au Togo, un *barrio* de Mexico ou dans un *penthouse* de New York.

Quelle différence avec l'univers des protagonistes de Kossi Efoui, un auteur qui nous entraîne dans le tourbillon du chaos de l'après-guerre Froide.

Pour renouer avec le tout-monde, évoquons maintenant un concept qui le complète, celui du chaos-monde de Glissant :

Nous vivons dans un bouleversement perpétuel où les civilisations s'entrecroisent, des pans entiers de culture basculent et s'entremêlent, où ceux qui s'effraient du métissage deviennent des extrémistes. C'est ce que j'appelle le « chaos-monde ». On ne peut pas diriger le moment d'avant, pour atteindre le moment d'après. Les certitudes du rationalisme n'opèrent plus, la pensée dialectique a échoué, le pragmatisme ne suffit plus, les vieilles pensées de systèmes ne peuvent comprendre le chaos-monde.

Même la science classique a échoué à penser l'instabilité fondamentale des univers physiques et biologiques, encore moins du monde économique, comme l'a montré le prix Nobel de chimie Ilya Prigogine. Je crois que seules des pensées incertaines de leur puissance, des pensées du tremblement où jouent la peur, l'irrésolu, la crainte, le doute, l'ambiguïté saisissent mieux les bouleversements en cours. Des pensées métisses, des pensées ouvertes, des pensées créoles. (Glissant, cité dans *Le Monde* 2011)

Si nous devons nommer un roman africain illustrant à merveille l'idée glissantienne du chaos-monde, ce serait sans doute *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efovi qui raconte l'histoire d'Edgar Fall, un Togolais parti faire ses études en URSS, et qui, suite à la chute du mur de Berlin, va migrer vers Paris et se retrouver traducteur de romans-photos pornographiques. Fall sera contacté par Urbain Mango, nom assez significatif, reliant la ville et la campagne, avec lequel il avait étudié en URSS, qui lui proposera un « job » : participer à la rédaction d'un magazine de voyage. Le héros retourne donc dans son pays d'origine faire un pseudo-reportage. Mais ce retour est un choc, celui de (re)devenir un étranger sur sa terre natale. Or, l'histoire d'Edgar Fall est surtout celle d'un retour aux sources. C'est aussi une quête d'identité. Fall ne sait pas qui était son père et ce que faisait sa mère. Il découvrira la vérité à travers une émission de télé-réalité qui retrace le passé sombre du Togo ; une réalité mélangée à l'irréel, à la drogue et à une mémoire tronquée, où tout est confus. La narration est principalement faite par le personnage principal : l'histoire est vue à travers son regard. Cependant, une partie de la narration provient des médias, surtout notamment la télévision, un médium tout à fait virtuel, mais à l'incidence bien réelle, utilisant des images horribles, empreintes de folie. Le lieu principal où se déroule l'histoire est le Togo et notamment sa capitale Lomé. C'est un paysage urbain en pleine déconstruction où la vie a presque chaviré ; c'est un voyage où le naufrage est certain. Il faut donc se sauver, retourner au pays d'adoption, à Paris, en France. Télévision et médias complètent le paysage urbain, devenant aussi un lieu important, un espace presque mystique. Le temps est encadré par le narrateur qui retourne au Togo, où il revivra son passé. Un mélange d'hallucinations atemporelles et de réalité virtuelle entraîne le lecteur dans une temporalité et surtout une spatialité

tout à fait éclatée. Ainsi la réalité sert-elle constamment de matière à fiction. La représentation, au lieu de fixer, devient floue. Pays et villes ne sont plus des espaces, mais le résultat de constitutions cartographiques : « Ces pays autrefois nés de coups de crayon stratégiques sur des cartes géantes [...] » (Efoui 2001, p. 61) Cette dimension plastique, Edgar Fall la vit pour la première fois en quittant sa terre natale :

Cette image [...] est un lavis de routes que je n'aurai pas empruntées, que je n'aurai jamais réellement vues que de haut, de l'avion qui m'emmenait [...] Des ornements rajoutés aux accidents du sol, ces colliers fantaisie autour des montagnes, parcours hasardeux d'un doigt d'enfant trempé dans l'encre sur carton-pierre. (Efoui 2001, p. 78).

Le territoire, dans cet extrait, est virtuel, cartographique, réduit à deux dimensions, car le personnage y plonge son regard d'un point de vue dominant. Ses caractéristiques sont celles d'une illustration, parce qu'il n'est plus qu'un paysage aux yeux de Fall. Dans un premier temps, *La fabrique des cérémonies* subvertit les récits de voyages traditionnels – au sens où ces voyages ont lieu dans une Afrique inexistante (ou du moins qui n'existe plus à l'instar de l'Union soviétique souvent évoquée dans le roman), une Afrique inventée par la bibliothèque coloniale selon la formule de V. Y. Mudimbe. Lue sous cet angle, *La fabrique de cérémonies* cesse d'être simplement une parodie des récits de voyages traditionnels et s'apparente à une véritable farce littéraire. Le deuxième processus qu'utilise ce roman vise l'auto-exotisme, les deux journalistes africains étant eux-mêmes vendeurs de ces voyages en enfer. On assiste donc ici sous certains aspects à la satire à la fois des agences de voyages contemporaines, capables d'offrir des expériences loufoques, postmodernes à quiconque en aura les moyens, et d'un journalisme superficiel. Ce livre ouvre ainsi un débat subtil opposant le journalisme à la littérature, se situant entre un journalisme qui banalise le sens et un roman qui le pense et en déconstruit les poncifs.

#### **4.6 Etude littéraire : la langue hybride et le dilemme du choix de la langue. Le cas d'Ahmadou Kourouma et de Boubacar Boris Diop**

Choisir une langue représente à la fois une liberté fondamentale de chaque individu et un enjeu théorique et pratique, parce que ce choix n'est jamais tout à fait aléatoire. On choisit sa langue selon son origine, son lieu de naissance, sa compétence linguistique acquise au cours de la vie mais aussi selon un certain confort qui s'instaure entre les interlocuteurs, surtout lorsque ceux-ci sont plurilingues. On choisit souvent une langue grâce à la meilleure connaissance commune de



telle ou telle langue. Au-delà de cet aspect purement pratique, le choix de la langue véhicule des valeurs et des connotations identitaires, culturelles, sociales, voire idéologiques et politiques.

Le choix de la langue littéraire en dehors des critères mentionnés paraît encore plus complexe et la motivation de l'auteur est souvent liée aux contingences de l'expérience intellectuelle et artistique de chaque auteur, mais aussi, dans une dimension plus philosophique, concernant la réflexion profonde de chaque subjectivité créative sur la relation entre soi-même et sa pensée, entre soi et son lecteur, entre soi et son intention créatrice. Or, c'est avant tout un choix esthétique. A part cela, comme dans le cas de la langue quotidienne, il y a bien sûr également des considérations idéologiques, culturelles, il y a également des raisons pratiques liées au fonctionnement de l'institution littéraire, du prestige et du rayonnement de telle ou telle langue.

Or, dans le monde globalisé, il paraît que le choix de la langue de communication est de plus en plus influencé d'un côté par l'hégémonie mondiale de l'anglais et, à la limite, de l'espagnol et du chinois, ainsi que d'autres langues plus ou moins globales qui accompagnent la langue maternelle des locuteurs et des auteurs au long de leur vie. Le mélange de la langue globale avec la langue maternelle plus ou moins locale mène souvent à un métissage linguistique qui mêle deux ou trois langues souvent assez différentes. On pratique du *code switching* ou l'alternance codique presque au quotidien, sans s'en rendre compte, surtout dans les milieux multiculturels et multinationaux.

Le métissage et l'hybridation linguistique et le *code switching* concerne non seulement la communication de tous les jours mais elle touche de plus en plus la création littéraire, telle que se présente à l'oral ou à travers les textes. Comme déjà dit, et nous le savons très bien, la communication littéraire suit des chemins différents de ceux de la communication au quotidien, parfois ces deux se recoupant, parfois se séparant radicalement. Pour illustrer comment les théories du métissage et de l'hybridité fonctionnent dans la pratique de la langue hybride, nous avons choisi deux exemples de ce qu'on appelle l'interlangue ou l'entre-deux-langues. Il serait difficile d'établir une typologie exacte du phénomène en question, étant donné la diversité non seulement des littératures francophones mais aussi des modalités d'écriture à l'intérieur de celles-ci, nous croyons pourtant entrevoir deux grands groupes du plurilinguisme littéraire : celui où l'entre-les-langues devient un projet collectif, plus ou moins vaste et permanent, et là où il correspond à l'intention individuelle, subjective, liée à tel ou tel auteur concret. Il y a, bien évidemment, des cas mixtes, où par exemple l'entre-les-langues commence dans l'effort individuel pour rejoindre une visée collective.

Ce que ces écritures plurilingues ont toutes en commun, c'est cet aspect bien connu de toute identité hybride ou métisse. A savoir, le métisse est quelqu'un qui vit entre deux mondes différents, ce qui représente un enjeu identitaire,

qui est à la fois un avantage et un défi. L'avantage consiste en ceci que le métisse habite et comprend deux univers à la fois, et donc il peut facilement servir de médiateur entre ceux-ci et leurs membres. Cependant, il y a le défi identitaire de la double aliénation, de la non-appartenance, c'est-à-dire que le métisse n'acquière de droit de cité ni dans l'un ni dans l'autre milieu. De façon analogue, l'écriture de l'entre-les-langues véhicule l'avantage de réunir la sagesse de deux cultures tout au risque de ne pas être comprise ni dans l'une ni dans l'autre.

Pour développer et approfondir nos idées, mentionnons un élément de théorie qui nous paraît bien opératoire pour les exemples qui suivent. Nous voudrions établir la dichotomie entre l'inconscience, la subconscience et la surconscience linguistique, nous basant sur l'ouvrage de Lise Gauvin *Langagement*. Comme nous le savons, l'utilisation de la langue maternelle, pour beaucoup de raisons, part souvent d'un certain subconscient, voire inconscient linguistique. Les locuteurs parlent naturellement sans réfléchir à toutes les nuances du fonctionnement de la langue. C'est d'ailleurs la linguistique cognitive qui s'intéresse en profondeur aux automatismes de notre parole et à la relation entre le langage et la cognition humaine. Mentionnons, en relation à cela, l'hypothèse de Whorf-Sapir selon laquelle le langage et la cognition s'influencent mutuellement. Nous proposons ici une hypothèse corollaire, à savoir que cet aspect d'inconscience ou de subconscience linguistique concerne également une partie des auteurs français et francophones pour qui la question du choix de la langue ne se pose pas ou se pose moins en tout cas, ceci étant, bien sûr, très individuel et lié à l'intentionnalité créatrice et aux visées poétiques de tel ou tel auteur. Or, à la différence de la langue quotidienne, nous croyons que la réflexion sur la langue, même là où l'auteur ne réfléchit pas à sa langue de façon directe, chaque fois qu'il ou elle la façonne, modifie celle-ci dans un effort artistique et poétique permanent de la création, ce qui représente déjà une certaine conscience de la langue. Cette langue qui devient plus qu'un simple outil, et peut-être est-ce un fait paradoxal, vu que les autres artistes ne pensent pas si souvent aux outils de leur création.

Lise Gauvin soutient dans son livre théorique important, *Langagement*, qu'aux antipodes du subconscient linguistique, il y a une surconscience linguistique qu'elle définit comme suit:

La littérature québécoise a ceci de commun avec d'autres jeunes littératures que les questions de représentations langagières y prennent une importance particulière. Importance qu'on aurait tort d'attribuer à un essentialisme quelconque des langues, mais qu'il faut voir plutôt comme un désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique. C'est ce que j'appelle la *surconscience linguistique* de l'écrivain.

Je crois en effet que le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – qu'entretiennent entre elles deux ou plusieurs langues, donnent lieu à cette *surconscience* dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Ecrire devient alors un véritable « acte de langage ». (Gauvin 2000, p. 8)

La situation de l'auteur francophone diffère au moins en cela, encore selon Lise Gauvin, que:

Tout écrivain doit trouver sa langue dans la langue, car on sait depuis Sartre qu'un écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime même si c'est sa langue natale, que « toute langue est étrangère à celui qui écrit » (Yves Laplace) et qu'« écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue » (Michel Tremblay). Mais la *surconscience linguistique* qui affecte l'écrivain francophone – et qu'il partage avec d'autres minoritaires – l'installe encore davantage dans l'univers du relatif, de l'a-normatif. Ici, rien ne va de soi. La langue, pour lui, est sans cesse à (re)conquérir. (Gauvin 2000, p. 11)

Or, c'est le relatif, l'a-normatif qui caractérise la position d'un auteur francophone. Nous osons dire qu'il s'agit même d'un certain malaise linguistique, étroitement lié à la surconscience subséquente, qui représente le point de départ de toute écriture francophone.

La situation se présente sous un jour différent en Afrique. Colonisée comme les Antilles françaises par l'empire français, il manque en Afrique la taille minuscule et l'insularité qui caractérisent les îles, et donc une certaine uniformité et facilité méthodologique quant au traitement de l'entre-les-langues. Il est assez difficile pour un Européen de comprendre l'immensité de l'Afrique et surtout sa diversité. Le colonialisme a dessiné les cartes telles que nous les connaissons aujourd'hui, avec des frontières souvent droites qui nous mène à croire à une identité nationale nette et bien défini. Or, il n'en est rien. Chaque pays, comme le Congo, la Côte d'Ivoire ou le Sénégal est composé d'une multitude de peuples et de tribus, chacune parlant des langues assez dissemblables, ce qui mène à des incompréhensions non seulement au niveau langagier, mais encore plus souvent, à des guerres tribales liées aux croyances et à la lutte pour des ressources. En Afrique subsaharienne, donc, le français paraît la langue unificatrice, sans laquelle il serait impossible de gérer de vastes territoires.

Ahmadou Kourouma, d'origine ivoirienne, est un des représentants les plus connus et ses livres comptent parmi les plus grands succès de cette région. Nous

ons dire que ce succès tient en partie au fait qu'il a su écrire dans l'entre-langues, entre le français « standard » et sa langue vernaculaire, le malinké, sans pourtant écrire d'une manière incompréhensible. Il faut ajouter d'un même souffle que le choix de la langue a été très difficile, vu que Kourouma, comme tous les écrivains des pays francophones de son temps, est le produit d'une école coloniale qui voulait faire des petits noirs des colonisés évolués qui maîtrisaient la langue et partant la culture des maîtres. D'où vient aussi la violence ou même haine ouverte dans laquelle s'opère cet apprentissage de la langue française. En effet, les langues maternelles sont bannies de la sphère de l'école et celui qui contrevient à la règle est automatiquement puni. Tout colonisé francophone a donc vécu la douleur du tiraillement entre la langue d'origine et la langue française qui cohabitent en lui. Avant *Les soleils des indépendances* cette dichotomie ne se fait pas jour au niveau du roman africain, qui écrit dans un français impeccable. C'est Kourouma qui ne s'embarrasse pas des scrupules de gardien de la pureté de la langue. Apparemment, il est le premier à manifester dans le roman francophone l'inadéquation de la langue française à rendre de façon fidèle les actions et les situations des personnages évoluant dans une culture non française. Il l'a fait d'instinct parce qu'il est entré en littérature sans être armé sur le plan de l'écriture puisqu'il est mathématicien de formation.

Selon Jean Ouedraogo, on pourrait classer Kourouma parmi les hommes qui repoussent intuitivement les limites du possible dont parlait Mark Twain : « parce qu'ils ne savaient pas que c'était impossible, ils l'ont réussi. » (Ouedraogo 2016, p. 58)

Oui, je crois, le problème, c'est à la fois les deux parce que qu'est-ce qu'un romancier se propose ? C'est de faire revivre un certain personnage. Et, effectivement, quand un Malinké parle le Français classique, on ne peut pas le faire, il ne peut pas ressortir puisqu'il a une façon d'aborder, une façon de dire, il a une façon de penser qui est absolument différent de la manière française, du classicisme français. Donc, si vous voulez présenter un Malinké, quand vous le présentez avec le français classique, il perd une très, très importante partie de sa dimension, de sa réalité. Donc, si vous voulez, c'est une question, au fond, on en revient à ça, être réel seulement, être vrai quoi. Vouloir être vrai vous impose déjà d'adopter la langue de la personne. Ce n'est pas la langue, et je suis très heureux tout à l'heure, de l'expression qu'a utilisé Maryse Condé, c'est de transposer, ce n'est pas, on ne traduit pas sa langue, on la transpose. Parce que la traduire, d'ailleurs, n'aurait pas de sens. C'est d'essayer de voir comment, je crois, que dans toute langue, il y a une façon d'aborder, une façon de dire. Les choses se succèdent d'une certaine façon, il y a un certain rite. Et ce rite qu'il faut donner pour que la personne ait toute sa, le personnage ait toute sa dimension, et que le milieu qu'on représente soit représenté dans toute sa réalité. C'est ce que j'ai voulu faire, voilà, c'est tout. (Ouedraogo 2016, p. 58)

La stratégie linguistique de Kourouma, à la différence des auteurs créoles, est indirecte. Elle repose sur l'hybridation de la langue française par des structures sous-jacentes, provenant du malinké. Le plus souvent, il s'agit des culturèmes et des phrasèmes – proverbes, dictons, « façons de parler ». La nouveauté de son écriture consiste également dans une influence structurelle, lexicale et syntaxique, voire néologique, du malinké. Le malinké, langue africaine structurellement assez différente, s'exprime dans le français littéraire de Kourouma de façon plus ou moins invisible à la première lecture, qui peut, malgré tout, gêner la lecture et le plaisir esthétique. Donnons, pour finir nos réflexions sur Kourouma, quelques exemples de cette langue hybride :

Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahimia, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume. (p. 9)

Le molosse et sa déhontée façon de s'assoir. (p. 9)

Le cou chargé de carcans hérissés de sortilèges comme le sont de piquants acérés les colliers du chien chasseur de cynocéphales. (p. 32)

Aux antipodes de l'hybridité linguistique de Kourouma, Mabanckou ou Biyaoula se trouve celle de l'auteur, romancier, essayiste et traducteur sénégalais Boubacar Boris Diop. Né à Dakar en 1946, il alterne progressivement les métiers de professeur de littérature et de philosophie dans différents lycées, mène une carrière de conseiller technique au ministère sénégalais de la culture, pour finalement devenir un écrivain et journaliste de renom. Sa création comprend des nouvelles, des pièces de théâtre, des scénarios de films, mais surtout des romans qu'il écrit en wolof et en français. Après un séjour au Rwanda dans le cadre du projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », il écrira un de ses chefs-d'oeuvre *Murambi, le livre des ossements* (2000). Le livre représente un tournant non seulement en raison de sa réflexion sur le génocide rwandais, mais aussi parce qu'il représente un pas important vers de mûrissement de la création de l'auteur sénégalais. Diop se rend compte en l'écrivant à quel point il est important pour lui, son pays et toute l'Afrique de retrouver ses racines. Ce retour aux racine va de pair avec le choix d'écrire en langue maternelle. Comme il le déclare :

J'ai été là-bas, j'ai essayé de comprendre ce qui s'y passait et je suis arrivé à un certain nombre de conclusions. Parmi les questions que je me suis posées, je me suis demandé pourquoi le monde entier a trouvé normal qu'un million de personnes soient massacrées dans des conditions aussi épouvantables en pensant qu'il n'y avait rien de nouveau sous le soleil, qu'après la Shoah c'était normal. J'ai lu des déclarations de journalistes et d'un certain nombre d'intellectuels occidentaux, dont des Français, crachant sur ces victimes.

Au-delà de la compassion à leur égard, au-delà du fait qu'humainement un génocide nous blesse au plus profond de nous-mêmes s'il y a encore de l'humanité en nous, si l'ONU et le reste du monde ont pensé que rien ne s'était passé, c'est aussi lié à une certaine image de l'Afrique et des Africains qui a beaucoup à voir avec la question de la culture, du respect de soi, de sa langue et de ses traditions.

J'ai mesuré à quel point développer les cultures africaines, revenir à ses racines était quelque chose de tout à fait fondamental. Comment procéder ? Cette prise de conscience a fortement motivé mon désir d'écrire dans ma langue maternelle. (Africultures 2007)

L'auteur répond à cette question, entre autres, en publiant l'ouvrage susmentionné. C'est un roman écrit en français, qui est raconté sous la forme d'une enquête menée par le professeur d'histoire Cornelius Uwimana. Après son retour à Murambi dans le nord du Rwanda, il découvre qu'il y a eu un énorme massacre et que c'est son père qui en est le responsable.

Après la publication du roman, Diop commence à aborder encore plus le génocide, réalisant le rôle honteux que la France et d'autres pays occidentaux ont joué dans le conflit et à quel point le passé colonial l'a indirectement affecté avec son appareil soigneusement organisé qui a facilité les meurtres. Il commence aussi à remettre en cause le français comme seule langue possible écrite par des auteurs africains.

Il répond à ces doutes en écrivant un autre roman, le premier en wolof et tout aussi crucial pour sa création. Il s'agit de *Doomi golo*. Le vieux Nguirane Faye y raconte sa vie à son petit-fils Badou Tall. Cependant, ce récit, dans lequel de nombreux détails de la mémoire du vieil homme se chevauchent, n'est qu'un prétexte pour que le narrateur se tourne finalement vers le récit de la vie et de la mort du père de Badou, Assan Tall. L'ensemble du récit est construit sur plusieurs niveaux et, en plus du destin de plusieurs individus, il sert à des réflexions philosophiques complexes sur la vie et sur l'Afrique. L'aspect clé du roman, cependant, est qu'il n'a d'abord été publié qu'en wolof. Dans un long article intitulé « Écrire entre deux langues. De Doomi Golo aux Petits de la Guenon » (2012), l'auteur résume les différentes réactions, remarques et questions qui ont logiquement suivi la publication de l'ouvrage. L'une des questions les plus souvent posées par ses lecteurs potentiels était celle de savoir si le roman était déjà publié en français. Cette question a fasciné l'auteur. Il a déclaré littéralement que derrière des questions similaires il percevait l'hypothèse implicite et paternaliste élevée par ceux qui les posaient que la seule intention d'écrire l'œuvre en wolof était de prouver la possibilité de son existence dans la langue africaine. En même temps, ceux qui lui posaient de telles questions suggéraient que s'il voulait vraiment réussir sur le vrai marché littéraire, il devait les traduire dans une langue mondiale dès que possible. Cependant, ce serait pour l'auteur une trahison, car «

traduire ou faire traduire *Doomi Golo* dès sa sortie aurait été une façon de donner raison à ceux qui ne reconnaissent à ce malheureux roman aucun droit à une aventure solitaire. » (Boubacar Boris Diop 2012). Pour cette raison, il décide de laisser l'ouvrage non traduit pendant plusieurs années. Ce n'était que l'invitation de Toni Morrison au Louvre, où il doit lire un extrait du livre mentionné, qui l'a obligé à traduire un chapitre. Lors de cet événement, il s'engage avec l'éditeur Philippe Rey à publier l'intégralité du livre, qui paraîtra en 2009 en auto-translation de l'auteur. Ce simple fait soulève de nombreuses questions sur l'hybridité linguistique, la traduction littéraire et l'autotraduction. C'est d'abord une traduction d'une petite langue minoritaire vers une langue mondiale, la langue des colonisateurs. L'asymétrie culturelle et linguistique est évidente ici. Mais il y a aussi quelque chose de plus, quelque chose de symbolique. En fait, c'est l'aveu d'une perte d'une partie du champ littéraire de Bourdieu, lorsqu'un projet littéraire autonome s'accommode des lois du marché littéraire pour réussir. Les Français semblent encore une fois avoir gagné dans le domaine de l'échange symbolique des valeurs culturelles et littéraires. En même temps, l'autotraduction dévalorise le texte original, car l'existence d'un texte français n'oblige personne qui n'aurait pas un intérêt pur à lire le roman à apprendre la langue wolof, aussi rare que cela puisse paraître.

A ces considérations de pouvoir symbolique dans divers espaces linguistiques s'ajoute une question de fond. Comme nous le savons bien, le meilleur traducteur ne peut pas traduire fidèlement les idées du texte original. L'auteur semble avoir les meilleures conditions préalables à la traduction et souvent un monopole littéraire, il suffit de prendre en considération Kundera et son refus de traduire ses propres œuvres, mais à y regarder de plus près, nous pouvons constater que même l'auteur n'est pas souverain sur son texte. Soit par souci de mémoire, revenir à la traduction après quelques années nécessite de réabsorber le texte, d'entrer dans sa logique, de l'expérimenter. Ou encore parce que c'est l'hybridité linguistique, le bilinguisme ou la diglossie qui par leur nature même cachent certaines parties de l'une ou l'autre langue, comme si nous pouvions exprimer certaines idées dans l'une d'elles seulement. Alors, en fait, la traduction devient en quelque sorte la création d'un nouveau texte, qui n'est qu'un reflet plus ou moins fidèle de l'original, tout comme le paysage se reflète dans la surface de l'eau ou comme une image réaliste représente une copie plus ou moins fidèle de la forme de quelqu'un. L'auteur lui-même l'a exprimé le mieux :

Au final, je n'ai jamais autant appris sur la création littéraire – et en particulier sur la mienne – qu'au cours de ce processus de traduction où je me découvrais à chaque seconde en train de traduire sans traduire tout en traduisant. Tout d'abord, j'ai bien compris à quel point il est vrai, pour reprendre le mot d'un linguiste, que traduire

#### 4 Des rives métissées : métissages, hybridités, identités frontalières

c'est passer non pas d'une langue à une autre mais d'un texte à un autre. L'exercice a consisté, en gros, à naviguer d'un monde bruyant, aux rythmes saccadés et fous, à un autre où les mots ne sont, pour dire le vrai, que des sourds-muets pompeux. Pendant l'écriture de *Doomi Golo*, des sonorités me sautaient à la figure, je n'avais pas affaire à des mots ou expressions sagement alignés entre les pages d'un dictionnaire mais à des êtres palpitants de vie. (Boubacar Boris Diop 2012)

Pour résumer l'exemple précédent de l'attitude relativement forte de l'auteur sénégalais, le rôle de la traduction dans l'interaction bilingue et multilingue au sein de l'hybridité linguistique ne saurait être suffisamment souligné. La question de la langue implique la question de la traduction, activité fondamentale d'un écrivain multiculturel, qui conduit souvent à la pratique de l'autotraduction, notamment entre les langues locales et européennes. On ne peut alors percevoir la traduction dans son sens étroit comme une traduction plus ou moins mécanique entre deux langues, mais plutôt au niveau de la traduction, de l'interprétation et de la médiation d'une culture étrangère. Ceci est proche de la traduction artistique, dans laquelle le traducteur traduit également non seulement la langue mais toute la culture. Cependant, comme nous l'avons vu, la situation est d'autant plus compliquée qu'elle oblige les auteurs à pratiquer l'autotraduction, ce qui est bien entendu une activité très complexe qui renvoie à la complexité de l'identité hybride de l'auteur elle-même.