Vurm, Petr

Des rives des autres : nouveaux récits, nouvelles esthétiques : auteurs contemporains de l'Afrique francophone subsaharienne du point de vue de l'hybridité, des migrations et de la globalisation mondiale

Des rives des autres : nouveaux récits, nouvelles esthétiques : auteurs contemporains de l'Afrique francophone subsaharienne du point de vue de l'hybridité, des migrations et de la globalisation mondiale Première édition
Brno: Masaryk University Press, 2021

ISBN 978-80-210-9925-8; ISBN 978-80-210-9926-5 (online ; pdf)
ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

Stable URL (DOI): https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9926-2021
Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/144423
Access Date: 20. 02. 2024
Version: 20220902

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

#512

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

MUNI
ARTS

Des rives des autres

Nouveaux récits, nouvelles esthétiques : auteurs contemporains de l'Afrique francophone subsaharienne du point de vue de l'hybridité, des migrations et de la globalisation mondiale

Petr Vurm

MASARYK
UNIVERSITY
PRESS

BRNO 2021

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Vurm, Petr, 1975-
Des rives des autres : nouveaux récits, nouvelles esthétiques: auteurs contemporains de l'Afrique francophone subsaharienne du point de vue de l'hybridité, des migrations et de la globalisation mondiale / Petr Vurm. – Première édition. – Brno : Masaryk University Press, 2021. – 245 stran. – (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae = Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; 512)
Anglické a francouzské resumé
Obsahuje bibliografii a bibliografické odkazy

ISBN 978-80-210-9925-8 (brožováno)

* 821(6) * 821.133.1 * 325 * 325.8 * 314.15-026.44 * 159.923.2 * 82.091 * 316.73 * 82:7.04 * 82.0 * 316.422 * 82.09 * (66/67) * (048.8)
– africké literatury – Afrika subsaharská – 20.-21. století
– francouzsky psaná literatura – Afrika subsaharská – 20.-21. století
– kolonialismus
– postkolonialismus
– emigrace a imigrace
– identita
– literární vlivy
– kulturní vlivy
– literární náměty
– literární estetika
– globalizace
– literárněvědné rozbory
– monografie

821.133.1.09 - Francouzská literatura, francouzsky psaná (o ní) [11]

Rapporteurs: prof. Klaus Dieter Ertler (Karl-Franzens-Universität Graz)
Mgr. Milena Fučíková, Ph.D. (Univerzita Karlova)

Livre publié avec le soutien de la Fondation pour la Science de la République tchèque (Czech Science Foundation), projet GA ČR 17-26127S « Nouveaux narratifs, nouvelles esthétiques : les auteurs contemporains de l'Afrique francophone du point de vue de l'hybridité, des migrations et de la globalisation mondiale ».
Tato kniha je výsledkem badatelské činnosti podporované Grantovou agenturou České republiky v rámci grantu GA ČR 17-26127S „Nové narativy, nové estetiky: současní frankofonní afričtí autoři z pohledu hybridity, migrací a světové globalizace".

© 2021 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-9925-8
ISBN 978-80-210-9926-5 (online ; pdf)
ISSN 1211-3034 (print)
ISSN 2787-9291 (online)
https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9926-2021

Table des matières

1 Des rives initiales : littérature francophone à une période de changements globaux 9

2 **Des rives ancestrales : contextes et circonstances** 19
2.1 Afrique subsaharienne francophone 20
2.2 Une brève introduction à l'histoire coloniale française 21
2.3 La question de la F/francophonie et des littératures francophones 29
2.4 Constitution du champ littéraire africain. Littérature coloniale et anticoloniale.. 35
2.5 La négritude - un mouvement jalon pour la littérature francophone 39
2.6 Les indépendances... et après 41

3 Des rives des autres : migrations, exils, diasporas 47
3.1 Aspects théoriques et nouveaux paradigmes de la littérature migrante 49
3.2 L'exil en tant que situation existentielle et thématique littéraire des auteurs africains contemporains 54
3.3 Afrique sur Seine : génération, groupe, mouvement ou courant littéraire ? 63
3.4 Etude littéraire : Place des fêtes (2001) de Sami Tchak comme un témoignage migrant de la deuxième génération entre « ici » et « là-bas » 68
3.5 Étude littéraire : Retour de l'exil dans L'impasse (1996) de Daniel Biyaoula 72
3.6 Étude littéraire : Écriture migrante au féminin. Baobab fou (1983) de Ken Bugul et Ventre de l'Atlantique (2003) de Fatou Diome 76

4 Des rives métissées : métissages, hybridités, identités frontalières 85
4.1 Théorie et critique du concept de l'hybridité et du tiers-espace 89
4.2 Poétique glissantienne de relation, diversité et créolisation comme réponse francophone à l'hybridité 97
4.3 L'identité hybride « afropéenne » ; l'imaginaire de la frontière 102
4.4 La ville dans la littérature africaine francophone comme espace hybride et scène des sapeurs 106
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 112
4.6 Étude littéraire : la langue hybride et le dilemme du choix de la langue. Le cas d'Ahmadou Kourouma et de Boubacar Boris Diop 116

5 Des rives nouvelles : humour, ironie et enfance 125
5.1 Concept de la nouveauté et de l'originalité artistique et littéraire 127
5.2 Arrivée d'un nouveau « moi » : l'individualisme en littérature subsaharienne ... 130
5.3 Comique, humour et ironie : nouvelles stratégies narratives globales dans la littérature subsaharienne contemporaine 134

5.4 Enfant littéraire, enfant africain 143
5.5 Étude littéraire : ironie comme stratégie globale chez Bessora, Fatou Diome et Alain Mabanckou 148
5.6 Étude littéraire : Triple enfance dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. Comment raconter l'enfance au Congo 156

6 Des rives mondiales : la littérature-monde et les nouvelles tendances 163
6.1 Les enjeux de la mondialisation et de la mondialisation culturelle en Afrique 172
6.2 L'avenir de la mondialisation littéraire et du tout-monde en français. Manifeste *Pour un littérature-monde* (2007) 174
6.3 La conception glissantienne de la littérature-monde et du tout-monde 183
6.4 Chevauchements transhumanistes, posthumanistes, technologiques et écopoétiques 186
6.5 Étude : L'arriviste congolais mondialisant dans les œuvres de In Koli Jean Bofane Congo, Inc., *le testament de Bismarck* (2014) et *Mathématiques congolaises* (2008) 195
6.6 Étude littéraire : chevauchements globaux, post-humains et écopoétiques dans les romans de L'Ombre d'Imana. *Voyage au bout du Rwanda* (2000) et *En compagnie des hommes* (2017) par Véronique Tadjo 205

7 Arriver... 215

Résumé 219

Summary 223

Bibliographie 227

Liste des tableaux et des schémas 245

À Jiří, ce Petit Prince de deux belles villes

Je tiens à remercier de tout mon cœur toutes mes chères collègues et tous mes chers collègues, qui m'ont aidé pendant la rédaction de ce livre.

Mes plus grands remerciements vont à Louise Desjardins, Louise Dupré, Katia Hayek, Petr Kyloušek, Nicolas Therrien et Béatrice Vicaire pour une relecture soignée du manuscrit.

Je suis reconnaissant également à mes étudiantes et étudiants pour leur inspiration et des discussions enrichissantes, non seulement pendant les cours.

1 DES RIVES INITIALES : LITTÉRATURE FRANCOPHONE À UNE PÉRIODE DE CHANGEMENTS GLOBAUX

> *J'ai défendu l'idée que l'exil peut engendrer de la rancœur et du regret, mais aussi affûter le regard sur le monde. Ce qui a été laissé derrière soi peut inspirer de la mélancolie, mais aussi une nouvelle approche. Puisque, presque par définition, exil et mémoire sont des notions conjointes, c'est ce dont on se souvient et la manière dont on s'en souvient qui détermine le regard porté sur le futur.* (Edward W. Saïd, *Réflexions sur l'exil*)

Le chronotope de nos vies semble s'accélérer et se rétrécir. Les contextes historique, culturel et social actuels du monde montrent des traces d'une transformation globale. Les nouvelles technologies, le développement des médias, la diffusion de l'information et les déplacements des gens à des vitesses et dans des dimensions qui n'ont jamais existé auparavant, la disparition de l'individu en tant que sujet et son remplacement par des formes fragmentées de l'identité sont quelques-uns des phénomènes qui caractérisent le monde d'aujourd'hui. L'un de ces phénomènes globaux et fondamentaux contemporains est la mondialisation croissante et l'augmentation des mouvements de population, des migrations, des mélanges de cultures et des rencontres qui y sont associés. Les gens se déplacent au niveau planétaire de leur propre volonté, que ce soit pour le tourisme, le travail ou la famille, mais très souvent ils sont contraints d'émigrer de leur propre pays et s'exilent par la suite. Cette migration involontaire a de nombreuses raisons. Il peut s'agir de persécutions religieuses ou raciales, de conflits armés, de persécutions politiques ou d'instabilité dans le pays, de conditions économiques défavorables ou de pauvreté, d'un environnement de mauvaise qualité. L'une des raisons les plus importantes de la migration actuelle est la disparité croissante entre les pays riches et les pays pauvres, ou encore, même si cette désignation n'est pas entièrement exacte du point de vue géographique, entre les pays riches du Nord et de l'Ouest et les pays pauvres du Sud et de l'Est. Le Nord ou l'Ouest symbolique deviennent attractifs pour de nombreuses raisons, que ce soit grâce

à un niveau de vie élevé, au travail disponible, à des possibilités d'éducation, à la liberté, à la sécurité, mais aussi du fait du généreux système social des pays riches. Selon les estimations de l'ONU, il y avait 272 millions de migrants dans le monde en 2019 qui vivaient dans un pays différent de leur naissance, soit 49 % de plus qu'en 2000 (source : un.org).

Derrière ces chiffres statistiques apparemment anonymes se trouvent 258 millions de destins humains, qui sont similaires à bien des égards, mais en même temps chacun est unique, chacun représente une histoire humaine sans égal, un sujet potentiel pour un film, une pièce de théâtre ou un roman. Il n'est donc pas surprenant que des sujets similaires tels que la migration, la mondialisation, la rencontre et le mélange des cultures et des influences soient étudiés non seulement par les politiciens et les politologues, les sociologues, les historiens ou les démographes, mais aussi par les écrivains et les critiques littéraires dans de nombreux domaines littéraires. La France et sa littérature écrite en français, qu'elle soit appelée française ou francophone, pays avec une longue et riche histoire et une très grande tradition littéraire, mais aussi avec un passé colonial relativement long. L'héritage colonial a apporté des traumatismes coloniaux et post-coloniaux auxquels, non seulement les gens et les politiciens des deux côtés de la mer Méditerranée, des artistes et des écrivains doivent faire face.

Dans le cadre des changements mondiaux mentionnés et de la migration mondiale, un groupe d'écrivains d'origine africaine, très souvent vivant et écrivant en France, arrive sur la scène littéraire. Ces auteurs, par leur écriture originale, attirent progressivement l'attention des lecteurs et de la critique littéraire française et francophone, qui leur reconnaît une nouvelle manière de penser et d'écrire. L'auteur djiboutien Abdourahman Waberi parle de la naissance d'une nouvelle génération d'écrivains africains en France, en Belgique, en Allemagne, en Autriche, mais aussi ailleurs, qu'il appelle déjà par le nom étendu « enfants de la postcolonie » (Waberi 1998, p. 8-15). Ces auteurs ont en commun un statut similaire car la plupart d'entre eux ont quitté leur pays d'origine pour s'exiler. En termes littéraires, ils partagent en particulier le fait qu'ils sont les créateurs de nouvelles écritures, mais aussi d'autres genres, caractérisés par l'émergence de nouveaux thèmes, en particulier les thèmes de la migration et de l'exil, mais aussi de l'enfance, de l'écologie, des guerres dans le monde, etc. Comme le soutient Odile Cazenave dans son œuvre phare *Afrique sur Seine. Nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, ces auteurs ont en commun surtout le fait qu'ils détournent le centre de gravité de leur attention de l'Afrique vers eux-mêmes et vers l'intériorisation de leur écriture, par laquelle ils espèrent attirer une attention internationale. (Cazenave 2003, p. 13) Selon Husti-Laboye

> Entourée d'une certaine imprécision théorique, ancrée dans les problématiques du présent, obligeant à une analyse du contexte global de la pensée contemporaine

> traversée par les idées postmodernes et postcoloniales, l'émergence d'une nouvelle esthétique s'avère une réalité complexe et riche de significations. Elle permet d'expliquer la manifestation de certains faits culturels à caractère global qui dessinent le paysage culturel et social contemporain. En effet, ces écrivains n'apportent pas seulement dans le paysage culturel contemporain une innovation d'ordre thématique, en stricte relation avec leur situation personnelle, mais une innovation d'ordre plus général qui pourrait être qualifiée d'ontologique. (Husti-Laboye 1999, p. 8)

Selon cette même auteure, les romans d'écrivains d'origine africaine travaillent à la transgression des oppositions binaires et sont en rupture avec l'écriture africaine antérieure, quoiqu'ils ne puissent en même temps être interprétés de manière dissociée des littératures africaines des périodes précédentes. Même les œuvres de ces nouveaux auteurs illustrent une tendance postcoloniale à la résistance à toutes les formes d'autorité et de domination, et elles se rangent nécessairement à une écriture s'opposant à une domination symbolique qui parcourt les idées collectives des auteurs. Ils entretiennent donc « une relation subversive avec les références culturelles et littéraires de toutes les espèces et genres et contribuent à la formation d'un discours apragmatique, de la résistance, qui influence parmi d'autres la scène littéraire. » (Husti-Laboye 1999, p. 12)

Ce livre, du moins en partie, tente de refléter précisément ces nouveaux courants et phénomènes dans la littérature francophone, qui restent à découvrir, à explorer. Cependant, sa création a beaucoup d'autres racines, motivations et inspirations. Ces racines et motivations sont en partie personnelles, en partie liées à notre société, à la pensée de notre pays et de l'Europe, mais elles s'inspirent significativement du monde contemporain. Regardons-en quelques-unes, en sachant que ces diverses motivations pour explorer l'écriture africaine contemporaine ont également influencé la composition de l'ensemble du livre et la structure des chapitres. Comme il ressort du titre de l'ensemble du livre, la motivation principale est de trouver des espaces interstitiels, imaginaires, entre deux rives, de l'Afrique et de l'Europe, des lieux que ne peut nous transmettre que la littérature. Les chapitres de cet ouvrage reflètent donc quelques domaines fondamentaux liés à la littérature mondiale contemporaine, y compris la littérature écrite en français, mais certainement pas tous, nous en sommes bien conscient. En même temps, ils sont le résultat de notre intérêt et de nos recherches de longue durée dans le domaine des littératures francophones, la recherche elle-même étant indissociable de l'enseignement de la littérature à l'Université Masaryk et surtout du dialogue avec les étudiants. Nous osons dire que personne n'apprend autant sur la littérature et l'écriture que lorsque le savoir et la joie qui y sont associés sont à transmettre et à expliquer à quelqu'un. Donc, ici, dans l'introduction, nous voulons offrir un parcours aux lecteurs à

travers les chapitres de ce livre et expliquer leur motivation, qui, comme nous l'avons mentionné, est dans une grande partie académique, mais elle est aussi personnelle.

Le premier chapitre tente d'expliquer en quoi la littérature francophone et la littérature africaine écrite en français peuvent être intéressantes pour un lecteur occidental, voire pour un lecteur en général. Il s'agit d'une écriture provenant d'un continent considéré comme le berceau de la civilisation humaine : mystérieux et largement inconnu, aux parfums et aux couleurs riches, et cependant en proie à des crises de notre point de vue inimaginables, dont la perception reste souvent stéréotypée, chargée très souvent par un faux exotisme ou au contraire par un pessimisme sans bornes. Paradoxalement, malgré ce fait et la constatation que l'Afrique représente une richesse incroyable de peuples, de cultures et de langues, des traditions orales presque infiniment longues et une sagesse transmise de génération en génération, la littérature écrite de l'Afrique est née relativement récemment, elle véhicule donc tous les atouts et tous les maux de la jeunesse, parce qu'elle est peu connue et explorée, mélangeant les traditions orales avec le canon occidental. Elle apporte ainsi à la fois la sagesse des vieillards et la révolte des jeunes rebelles. On ne peut pas ne pas se rappeler à cette occasion les fameuses paroles de l'écrivain malien Amadou Hampâté Bâ qui a dit qu'en Afrique « quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle ». (cité dans Chevrier 2004, p. 7)

En effet, la littérature écrite en français est l'une des portes dorées pour entrer en Afrique depuis notre continent. La littérature française elle-même a une très longue tradition du point de vue de la vie humaine et est considérée à juste titre comme l'une des plus importantes littératures nationales. La littérature dite francophone ajoute au prestige de la littérature française et, comme nous le verrons, a le droit d'en faire partie. Comme on le verra dans le premier chapitre, les résultats concernant les littératures francophones ne se rapportent pas directement aux enjeux des auteurs contemporains subsahariens écrivant en français, mais sont importants pour comprendre tout le contexte de la littérature coloniale et anticoloniale de l'Afrique colonisée. Ils s'appuient également sur notre longue expérience dans l'enseignement de la littérature francophone à la Faculté des Lettres de l'Université Masaryk, où nous discutons entre autres des questions de la francophonie littéraire et de la littérature africaine plus ancienne, mais surtout de la complexité de la relation entre la littérature française et la littérature francophone. Une autre raison de l'existence de ce chapitre est notre intérêt de longue date pour la francophonie, les pays francophones et leurs cultures. Nous avons passé de nombreuses années à effectuer des recherches sur la littérature québécoise. Il semblerait que l'Afrique et le Québec aient peu de points communs. Cependant, en pénétrant au « cœur de l'Afrique », nous avons été fasciné par le fait que bien des questions que nous nous posons dans ce livre étaient

étroitement liées à ce que nous avions déjà connu au cours de notre séjour d'une année au Canada. La migration, l'hybridité postmoderne et la mondialisation touchent à la fois la plus grande métropole de France et la plus importante ville « francophone » en Amérique, à savoir Montréal au Canada. En effet, le concept de la littérature migrante est peut-être lié davantage au Québec qu'à la France, au moins si nous tenons compte de l'émergence de ce concept. C'est aussi le cas de la question de l'identité et de l'altérité, qui reviendra continuellement dans nos considérations communes, parce qu'elle est universelle. Pour en donner un exemple particulier : dans le passé, nous avons traité de l'œuvre de Dany Laferrière, auteur d'origine haïtienne qui a vécu à Montréal pendant des années avant de s'établir à Paris. Après avoir été séduit par l'auteur d'origine congolaise Alain Mabanckou, nous avons commencé à découvrir tout ce que les deux auteurs avaient en commun. Leur écriture est pleine d'humour, d'ironie, de retour à l'enfance, de recherche d'identité sur plus de deux rives. Quelle a été notre surprise lorsque nous avons découvert qu'ils étaient des amis de longue date. Cela nous a même inspiré dans la recherche de liens sur des chemins imaginaires et réels entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique.

Le deuxième chapitre, sur les migrations, reflète notre intérêt de longue date pour les auteurs migrants, qui n'est pas seulement le nôtre, après tout. La popularité de ces écrivaines et écrivains est souvent liée au fait que ces auteurs ont quelque chose à nous dire, car ils sont situés « sur l'autre rive » et sur « la rive des autres ». La thématique d'un narrateur ou d'un personnage littéraire, observateur de notre altérité et porteur de la sienne, de quelqu'un qui se retrouve dans un environnement étranger et inconnu, centre de différentes références culturelles, qu'il commente d'une façon critique ou avec humour, n'est vraiment pas nouveau à la littérature. Celle-ci représente même un des *topoï* littéraires assez fréquents. Rappelons, par exemple, le XVIIIe siècle et les voyageurs des Lumières de Voltaire et de Montesquieu. Contrairement aux Lumières, qui utilisent le sujet pour critiquer socialement et politiquement leur propre société dans une veine satirique, « un étranger à Paris » est une réalité quotidienne du migrant de nos jours. Il offre donc un éventail de perspectives et de possibilités, du pastiche satirique et ironique à la Bessora, auteure suisse-gabonaise, en passant par les récits humoristiques du quotidien des migrants chez Alain Mabanckou, jusqu'aux romans exposant une critique sociale acerbe de Daniel Biyaoula ou Jean-Roger Essomba. Chaque lecteur trouve dans cette variété de destinées et de thèmes littéraires ce qu'il cherche, entre le divertissement, l'instruction et la critique sociale.

Un autre grand thème majeur qui a façonné le troisième chapitre est étroitement lié aux auteurs de la migration. Ce thème est celui du métissage et de l'hybridité. Comme on peut le lire dans la réflexion d'ouverture de ce chapitre, le mélange et l'hybridité ne sont pas seulement la base de la génétique et de la vie

tout entière, mais d'un point de vue culturel et littéraire, ils semblent cruciaux pour enrichir le patrimoine mondial en prenant en charge les genres, les textes et les modèles d'autres régions, d'autres zones, et en créant souvent quelque chose de nouveau, d'original, qui n'est pas simplement la somme de parties individuelles. Un bel exemple de l'hybridité linguistique est la langue littéraire insolite d'Ahmadou Kourouma, à savoir un français enrichi par des éléments de sa langue malinké, comme nous le verrons. Sur le plan de l'autoreprésentation et de l'identité hybride, il y a probablement une communauté assez inconnue de dandys congolais, qui s'appellent des sapeurs. Dans les théories culturelles postmodernes, on discute du tiers espace ou des identités frontalières. Ces identités sont universellement enrichissantes, mais elles deviennent encore plus fascinantes lorsque nous avons l'occasion de réfléchir sur des auteurs individuels et sur leurs textes. Nous croyons que le choix de Léonora Miano et de son identité afropéenne, frontalière, comme l'un des principaux représentants de pareilles tendances a été heureux dans ce sens.

Le quatrième chapitre est le plus vaste, car il touche un thème créatif artistique et littéraire qui est la nouveauté et l'originalité. Les thèmes connexes de la créativité verbale, de l'humour, du comique et de l'ironie y sont associés, sous toutes leurs formes. Il est bien connu qu'à travers les nombreuses souffrances et tragédies de la vie, pas seulement africaines, on peut mieux se porter avec la distance que nous donne l'humour. La meilleure preuve en est sans doute l'humour juif, ainsi que la popularité de l'écriture de l'humour « sec » anglais de Wodehouse et de l'humour espiègle français des livres tels que *Le Chiendent* ou *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau montrent qu'un style d'écriture humoristique peut gagner de nombreux lecteurs, peu importe d'où vient l'auteur. L'humour et le comique sont paraît-il universels. Dans le chapitre consacré à la nouveauté et aux nouvelles perspectives jetées sur le vieux continent, nous nous sommes concentré sur les aspects théoriques et philosophiques de la nouveauté, mais aussi sur l'humour et le comique, qui sont à leur façon une incarnation de l'originalité. On peut rarement divertir le lecteur sans un moment de surprise et de créativité, du nouveau. Une blague répétée cesse d'être une blague, dit-on. La vision originale du monde est principalement celle des enfants, car la vie cache beaucoup de nouveauté pour eux. Ils voient et perçoivent beaucoup de choses pour la première fois, de telle sorte que même leur réaction est souvent insolite et humoristique. C'est pourquoi nous avons combiné la nouveauté, l'humour, ainsi que l'enfance dans la littérature francophone subsaharienne en un seul chapitre, dans l'espoir qu'elles s'intègrent logiquement les unes dans les autres. Nous sommes revenus à Alain Mabanckou une fois de plus, pour analyser la typologie de l'enfant dans ses romans d'enfance.

Le dernier chapitre conclut le livre et se rapporte également au phénomène que nous vivons quotidiennement sans trop prendre conscience de toutes ses

conséquences indirectes et cachées. C'est la mondialisation et tout ce que ce phénomène, à la fois positif et négatif, signifie pour l'humanité. Bien que les opinions des experts sur la mondialisation et ses impacts indirects varient considérablement, personne ne peut nier que notre planète est de plus en plus interconnectée et qu'elle devient de plus en plus petite. Au début de 2020, lorsque nous avons parcouru cette introduction, la planète entière a été frappée par la pandémie du coronavirus, comme si la planète voulait avertir l'humanité du fait que la mondialisation n'apporte pas seulement les avantages du déplacement et des voyages presque illimités à un grand nombre de gens. En réalité, elle s'accompagne de nombreuses circonstances négatives telles que les pandémies, le changement climatique, le terrorisme mondial. Comme nous le savons, la mondialisation n'est pas seulement un phénomène politique ou économique, elle est aussi un phénomène social et culturel, et donc étroitement liée à la littérature, y compris la littérature africaine. On peut y suivre les traces de la prophétie d'Edouard Glissant qui appelle la littérature-monde notre monde littéraire, ainsi que notre monde globalisé. Nous nous intéresserons donc dans le dernier chapitre à la mondialisation en général, mais nous essaierons de regarder de plus près quelques œuvres sélectionnées d'auteurs subsahariens précisément à travers le prisme de la littérature-monde et du tout-monde, après avoir dûment défini ces termes ainsi que les problèmes qui y sont associés. À juste titre, nous pouvons également nous poser la question de ce qui se passera après la mondialisation. De ce point de vue, nous essaierons d'ouvrir la question des littératures africaines dans de nouvelles directions peut-être inexplorées, où nous nous concentrerons sur quelques tendances de la post-humanité et de l'expression de l'écocritique et de l'écopoétique dans cette littérature, lorsque l'homme et ses intérêts mondiaux cessent d'être le point focal de l'Afrique et du monde et laisseront la place aux écosystèmes et à la survie de la planète, qui est en fait, paradoxalement, dans le plus grand intérêt de l'homme sans que celui-ci s'en rende suffisamment compte.

Il est bon de se rappeler de temps en temps que le monde n'est certainement pas noir et blanc, sans faire cependant allusion à la dichotomie manichéenne apportée par le mouvement de la *négritude*. L'Europe, l'Afrique, ainsi que d'autres continents, grâce aux phénomènes décrits dans ce livre, sont de plus en plus variés et, d'une certaine manière, deviennent un espace fascinant pour un critique littéraire. Cependant, avec une préoccupation académique pour la littérature et l'écriture en général, des deux côtés de la Méditerranée, nous ne devons pas perdre de vue certains paradoxes, des endroits problématiques ou même douloureux qui sont étroitement liés à notre recherche. Que faut-il alors se rappeler lors de la lecture d'auteurs africains ?

En premier lieu, l'Afrique, malgré des imaginaires stéréotypés et souvent exotiques que l'on retrouve dans de nombreux livres ou documents plus anciens comme plus récents, est le continent le plus pauvre du monde, noyé dans de

nombreux problèmes graves. La pauvreté généralisée, les épidémies, les pénuries d'eau, les guerres tribales, les combats pour les matières premières, les régimes dictatoriaux, etc., affectent nécessairement la création littéraire et la scène culturelle en général. Ainsi se pose un paradoxe : la plupart des auteurs africains ne peuvent pas publier chez eux, ils doivent aller dans une métropole mondiale, dans le cas des auteurs francophones principalement à Paris ou, plutôt exceptionnellement, à Montréal. Ainsi, l'absence d'institutions littéraires nationales et de librairies marginalise deux fois les auteurs africains : non seulement ils ne sont pas publiés dans leur propre pays, en France ils entrent en concurrence non seulement avec d'autres auteurs francophones mais surtout avec d'autres auteurs français, dans une lutte pour la reconnaissance littéraire, pour un capital symbolique. De toute évidence, ce combat est inégal, bien qu'il ne soit certainement pas perdu au préalable. Après tout, pourquoi être publié dans son propre pays si l'on ne trouve pas de public cible là-bas ? Il est bien connu que la majeure partie de la population africaine ne peut pas lire et peut-être ne semble même pas intéressée par les œuvres écrites de leurs compatriotes vivant en Europe, qu'elles soient écrites en français, ou dans une langue locale telle que le wolof ou le lingala. N'oublions pas non plus le pouvoir d'achat en Afrique où un livre coûte une fortune. Qui est le lecteur de cette littérature ? Les auteurs exilés semblent écrire principalement pour des lecteurs plutôt éduqués, français ou francophones, vivant en France ou dans d'autres pays francophones du Nord. Il est si facile pour un auteur exilé, pour de nombreuses raisons, de succomber aux impressions du grand monde des maisons d'édition prestigieuses et d'essayer de venir à l'encontre des goûts des lecteurs occidentaux, séduire leurs attentes, souvent au prix d'une écriture moins critique ou de moindre qualité.

N'oublions pas non plus que la plupart des auteurs que nous pouvons lire et analyser grâce aux maisons d'édition françaises ne vivent plus en Afrique depuis longtemps, certains n'y retournent même jamais. Ainsi, par exemple, Sami Tchak, Calixthe Beyala, Bessora ou Fatou Diome vivent depuis longtemps à Paris, Alain Mabanckou se déplace entre Paris et Los Angeles, Véronique Tadjo, bien qu'elle vive en Afrique, est en Afrique du Sud, In Koli Jean Bofane vit à Bruxelles. Parmi la jeune génération, nous trouvons Fiston Mwanza Mujilla actuellement à Graz et Wilfried N'Sondé à Berlin ; comme si les pays germanophones attiraient de plus en plus d'auteurs francophones. Inutile de passer en revue les théories littéraires complexes sur le domicile de l'auteur et de son effet sur l'écriture pour comprendre que la distance physique et symbolique de l'Afrique, le long séjour sur les rives des autres, conduit au fait que la vision de l'Afrique est plus ou moins déformée, détournée, au point de cesser d'être pertinente pour que le lecteur puisse se faire une idée des destins des gens qui y vivent.

Bien que, pour des raisons méthodologiques, nous nous référions aux auteurs contemporains comme à un groupe ou à une génération d'auteurs, nous ne de-

vons pas oublier que ce groupe est loin d'être homogène. Il ne représente pas non plus un mouvement littéraire, comme nous le verrons. Bien que ces auteurs aient en commun une expérience migratoire similaire, il manque souvent chez eux une esthétique et une poétique communes. En fin de compte, les positions identitaires de chacun des auteurs sont données par une expérience individuelle. Certains d'entre eux rejettent même les étiquettes que les universitaires aiment leur accoler dans le dessein de simplifier les choses. Par exemple, Sami Tchak ne veut pas être considéré comme un auteur « africain » ou « mondial ». D'une façon analogue, son compatriote togolais Kossi Efoui ne veut pas être considéré comme un représentant du continent africain, il veut tout simplement être pris pour un écrivain. Dans ce livre, nous ne pouvons pas non plus inclure tous les auteurs et leurs textes. Nous avons essayé de sélectionner les écrivains les plus emblématiques dans l'espoir que leur écriture représente des tendances générales.

Dans cette monographie, nous voulons aborder ces « nouvelles écritures africaines sur soi », leurs thèmes spécifiques, plus précisément dans le domaine de la littérature appelé de la « migration » ou de « l'immigration », qui représente une expression assez variée des différents points de vue sur la communauté immigrée africaine en France. Nous voudrions aborder ce domaine moins connu et moins exploré, au moins en Europe centrale. Nous voulons le faire avec érudition et d'une manière critique. En même temps, nous espérons que notre texte reste toujours lisible et attrayant. Notre point de vue sera nécessairement influencé par le fait que nous observerons la question de la migration, de l'hybridité et de la mondialisation dans l'écriture africaine à travers le prisme de la recherche d'Europe centrale, nécessairement différent des critiques littéraires français, mais aussi de nombreux chercheurs d'origine africaine. Cependant, nous ne pensons pas que ce soit nécessairement un défaut du point de vue de la critique littéraire. C'est une vue extérieure de cette littérature émergente qui est précieuse en ce sens qu'elle peut découvrir quelque chose que la vision de l'intérieur, de la France ou de l'Afrique, aussi détaillée soit-elle, ne permet pas. Cela est donné par le fait que nous sommes potentiellement moins partiaux, moins influencés par l'histoire coloniale de la France, mais aussi parce que la critique littéraire, souvent inconsciemment, reproduit certains schémas et modèles, donnés par la critique littéraire dans tel ou tel domaine, mais aussi par les institutions littéraires et culturelles du pays concerné. En France, cela s'explique surtout par le fait que la littérature est divisée entre la littérature française et la littérature francophone, comme nous essaierons de le suggérer dans les chapitres suivants. Le lecteur qui vient de l'extérieur de la France ne différencie pas toujours entre les deux. C'est le domaine littéraire nouvellement constitué des auteurs de *la migration* que nous essaierons de décrire brièvement sur l'exemple de plusieurs des auteurs les plus caractéristiques et sur leurs thèmes littéraires. Nous nous fonderons, bien sûr, sur les ouvrages phares déjà publiés en français, mais nous

essaierons d'élargir l'horizon d'attente du lecteur en ajoutant un point de vue sur ces auteurs et leurs œuvres à partir de la perspective de l'Europe centrale, d'un pays qui n'a pas connu la colonisation ou la décolonisation et dont le paysage littéraire s'est constitué d'une façon assez différente de celui des Français. Nous croyons que c'est là que réside l'un des atouts de cette publication. Un autre atout significatif est notre effort visant à équilibrer la perspective théorique de la culture et de la littérature en question. Bonne lecture !

2 DES RIVES ANCESTRALES : CONTEXTES ET CIRCONSTANCES

En étudiant la littérature contemporaine francophone de l'Afrique, il est bon de connaître le contexte dans lequel elle a été créée et dans lequel on la crée encore. Aucune écriture n'existe dans le vide. Les auteurs se délimitent par rapport à leurs prédécesseurs, s'inspirent ou polémiquent avec eux. Inconsciemment, vu le fait qu'ils proviennent d'un milieu culturel et littéraire prédéterminé, ils projettent dans leur écriture la bibliothèque des textes qu'ils ont lus et qui ont formé leur vision du monde. Il s'agit de ce vaste réseau appelé l'intertextualité, donc du rapport d'un ou de plusieurs textes avec d'autres textes ou la présence d'un texte dans un autre. Plus généralement, l'intertextualité n'est qu'une simple constatation que la littérature naît d'une autre littérature et qu'elle s'appuie sur ce qui a déjà été écrit. L'interaction culturelle et littéraire et l'intertextualité fonctionnent pratiquement dans toutes les littératures. Comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, la situation de l'écriture dans l'espace subsaharien est assez exceptionnelle, étant donné son histoire coloniale, les tendances anticoloniales et puis aussi l'époque de la décolonisation.

Dans le texte suivant nous voulons présenter à la fois un bref aperçu de l'histoire coloniale, ainsi que l'histoire de la littérature coloniale et anticoloniale en Afrique subsaharienne en relation avec l'histoire du continent noir, présenter certains de ses représentants et surtout ses tendances littéraires pour pouvoir définir ensuite les hypothèses et les points de départ de la littérature actuelle de la migration. Une des thèses principales à laquelle nous voulons arriver dans les chapitres à venir est celle d'une transition générale de l'identité collective à l'identité individuelle, qui détermine et influence d'une manière importante l'originalité, la thématique et aussi la composition des œuvres. Nous allons également traiter, en bref, du concept de la francophonie et des littératures

francophones, ce qui est nécessaire pour la compréhension de la position des auteurs contemporains à l'intérieur de la francophonie. Ce concept plus ou moins problématique fait l'objet de nombreuses discussions et conflits au sein des littératures française et francophone, à la recherche des frontières, et il est aussi étroitement lié au postcolonialisme et aux tendances néocoloniales dans l'espace subsaharien. Il s'agit donc d'un bref résumé du contexte, de ce qui a précédé, de ce qui a contribué à la formation des attitudes esthétiques et des opinions de ces auteurs contemporains. Étant donné que le passé colonial des littératures africaines n'est pas au centre de ce travail, nous mettrons l'accent sur certains des points principaux. Nous nous concentrerons sur les moments clés pour que le lecteur puisse se représenter les tendances globales.

2.1 Afrique subsaharienne francophone

Dans une grande partie du monde occidental, on comprend l'Afrique comme un ensemble homogène même si on trouve sur son territoire une soixantaine d'États indépendants, à peu près deux milles ethnies avec leurs propres traditions et cultures, mais avant tout avec leur propre histoire, qui est d'ailleurs très longue. Vu de l'Europe, le continent est perçu comme une zone généralement problématique avec de la pauvreté, de la famine, de la violence, des guerres civiles et tribales et avec des pays qui ont à leur tête des dictateurs corrompus et cyniques, qui se relaient très souvent dans des crises militaires et politiques incessantes. L'Afrique subsaharienne, souvent aussi dénommée l'Afrique noire, est le deuxième grand ensemble territorial à côté du Maghreb au nord de l'Afrique qui est ethniquement très différent et lié très étroitement à la culture arabo-berbère. L'Afrique subsaharienne francophone comprend plus de vingt pays différents et s'étend du paysage désert de la Mauritanie au nord-ouest et jusqu'aux forêts équatoriales du Congo, au sud. Une diversité pareille dépasse en de nombreux points toute tentative de considérer la région comme un ensemble unique. Même si nous regardons ces pays particuliers en regard de leur littérature « nationale », la question de la diversité de cet espace pose de nombreux enjeux.

La diversité linguistique, ethnique et tribale qui existe dans le cadre des frontières nationales s'est montrée de plus une des raisons fondamentales pour laquelle le français jouit toujours d'un rôle important comme langue du gouvernement, du système judiciaire et de l'éducation. Dans beaucoup de pays, le nombre de locuteurs d'une des langues africaines du territoire n'est pas suffisant pour servir de langue nationale. Il est tout aussi vrai que là où existent des langues africaines dominantes, le soutien accordé à une seule en tant que langue nationale pourrait être considéré comme non acceptable du point de vue politique, parce qu'elle pourrait se révéler une manière de faire valoir les intérêts d'une

tribu au détriment des autres. L'utilisation du français maintenu comme langue officielle a aussi d'autres avantages plus généraux : le prestige d'une langue mondiale et l'accès qu'elle apporte à divers forums internationaux, ce qui est essentiel pour les pays en voie de développement. Ainsi, lorsqu'on considère l'unité ou la diversité du continent noir, il peut sembler que la réalité bigarrée de l'Afrique nous incite directement à prendre en considération la spécificité des traditions et cultures locales en un lieu donné et à être circonspects lorsqu'il s'agit d'une approche homogénéisante combinée à une vision européenne ou métropolitaine.

2.2 Une brève introduction à l'histoire coloniale française

Comme nous voulons le montrer dans le résumé historique suivant, il est impossible de parler de la Francophonie d'aujourd'hui sans tenir compte de l'histoire des colonisations européennes et des aspirations impériales des nations individuelles. Il est à considérer dans quelle mesure la voie française de la colonisation est spécifique en comparaison avec celle britannique ou espagnole, à quoi la colonisation a servi et comment elle s'est manifestée par ses conséquences historiques, politiques et autres. Nous sommes bien conscient du fait qu'il est impossible de couvrir ici toute la complexité politique, historique, sociale et culturelle du phénomène de la colonisation de l'Afrique. Pour de plus amples informations, nous recommandons au lecteur des monographies consacrées à l'histoire de l'Afrique telles que *Histoire générale de l'Afrique* de l'UNESCO, *Africans. The History of a Continent* de John Iliffe, *Dějiny Afriky* de Jan Klíma où nous avons pour la plupart puisé des informations factuelles.

Les découvertes françaises d'outre-mer se sont déroulées en deux vagues différentes et à deux périodes différentes de l'histoire et elles ont mené à la constitution de deux empires coloniaux assez différents dans leur nature. Depuis le tout début, il semble que les intérêts politiques et économiques aient toujours été primordiaux. C'est la découverte du Canada par Jacques Cartier qui a posé les bases du premier empire et qui a entamé la première vague de découvertes et de colonisations et une activité largement mercantile. Ce n'est que lentement, au cours du dix-septième siècle, que des colonies ont commencé à s'établir en Nouvelle-France, s'étendant finalement entre la vallée du fleuve Saint-Laurent, la région des Grands Lacs, de Terre-Neuve et de l'Acadie et au sud, jusqu'au Mississippi et à la Louisiane. Dans les premières décennies du dix-huitième siècle, la présence française en Amérique du Nord couvrait déjà de vastes territoires. Cette expansion a mené à un conflit avec la présence coloniale britannique sur la côte est de l'Amérique du Nord, qui a finalement entraîné à la perte de la majeure partie du territoire américain. Quant à la population qui est restée dans les diverses enclaves francophones d'Amérique du Nord, leur destin devenait la

lutte pour la survie culturelle et la recherche infinie de l'identité, qui parviennent jusqu'à nos jours.

Derrière ces tentatives de colonisation, impliquant des coureurs de bois, des marchands, des soldats et des missionnaires français, nous pouvons imaginer une philosophie plus profonde de la présence française dans le monde entier et de l'activité colonisatrice. La seule raison était de fournir à la France des avantages matériaux immédiats selon la doctrine du mercantilisme. Pour la monarchie française, il y avait une double attraction pour l'activité mercantile : premièrement, il fallait obtenir des profits, d'autre part, l'expansion à l'étranger permettait à la France de jouer à des jeux de pouvoir parmi les États européens, ce qui représentait essentiellement la réalité géopolitique de l'époque. Cette logique va influencer la politique colonisatrice de la France pendant le XIXe et XXe siècles, quoique en 1815, il ne subsiste du premier empire colonial que des territoires morcelés et dans l'ensemble, d'intérêt médiocre.

L'événement qui a été sans doute le début de l'expansionnisme français plus agressif de la France et qui a donné un coup d'envoi à la colonisation de l'Afrique était l'expédition militaire en Algérie en 1830. Elle se montre comme la première d'une série d'expéditions et d'invasions qui étaient de plus en plus marquées par des connotations nationalistes et impérialistes. (Iliffe 2019) Le modèle qui est devenu rapidement caractéristique pour cette deuxième vague d'expansion outre-mer était le recours à la force militaire, soit de nature expéditionnaire, soit mobilisée pour défendre des missionnaires français en danger ou des intérêts commerciaux. L'activité militaire elle-même a ensuite ouvert la voie à l'établissement civil et à la colonisation. Durant le siècle, après l'invasion de l'Algérie, les forces françaises ont commencé la colonisation du Sénégal, de la Tunisie, de l'Indochine, de la Nouvelle-Calédonie, de la Polynésie française, de l'Afrique équatoriale et d'autres régions.

Du point de vue de la présence coloniale de la France en Afrique, c'est cette deuxième vague de colonisation qui a débuté avec la conquête de l'Algérie en 1830, qui est importante. La France a progressivement intégré des colonies du Pacifique, du Nord et de l'Ouest et de l'Afrique équatoriale et de l'Indochine parmi ses colonies, ainsi que quelques îles dans l'océan Indien, comme Madagascar, la Réunion ou les Comores. L'Afrique elle-même est devenue un sujet d'intérêt pour les grandes puissances pour de multiples raisons, en particulier à cause de la longue crise économique des années 1870 et 1880. (Klíma 2012) Les puissances épuisées financièrement cherchaient où obtenir de nouvelles ressources. Entretemps, l'Afrique semblait un continent idéal, fournissant une richesse suffisante en ressources naturelles et une main-d'œuvre humaine bon marché. Une autre raison économique et sociale est l'industrialisation de plus en plus massive et les problèmes sociaux qui y sont associés en Europe tels que le chômage, la pauvreté, la migration vers les villes, etc. L'Afrique a offert des opportunités attractives

pour de nouvelles zones de s'installer, puis d'exporter des excédents de la production européenne. La colonisation africaine, sur le plan politique, était aussi une conséquence des rivalités des puissances européennes. Plus la puissance coloniale gagnait de territoires, plus la supériorité symbolique et réelle grandissait, plus elle avait de chances, même dans un éventuel conflit militaire. La lutte pour l'Afrique est devenue littéralement une « compétition territoriale », en anglais appelée *scramble for Africa*, « partage de l'Afrique » en français. Cette compétition était plus ou moins ouverte à tous les pays européens, les puissances européennes en particulier étant d'accord sur le fait qu'elles avaient un droit naturel à coloniser n'importe quel territoire africain. Sans aucun doute, l'événement le plus significatif qui a prédéterminé la division future du continent noir a été la Conférence de Berlin de 1884-1885. (Klíma 2012, Iliffe 2019) Elle a été organisée à l'instigation du Portugal à la suite de la confusion et des différends sur la façon de diviser l'Afrique. Non seulement à propos des parties découvertes et déjà colonisées, surtout sur la côte, mais aussi celles qui attendaient encore leur découverte. Dirigée par le chancelier allemand Bismarck, elle a rassemblé un total de quatorze pays européens et a duré trois mois au total. Ce partage de l'Afrique n'a pas tenu compte des frontières culturelles ni géographiques. L'Afrique subit les conséquences de la Conférence de Berlin jusqu'à nos jours : il suffit de regarder sa carte politique et les frontières des États africains littéralement définies par des lignes droites conventionnelles.

En 1900, une partie importante de l'Afrique était déjà colonisée par les pays européens : la Grande-Bretagne, la France, l'Allemagne, la Belgique, l'Espagne, le Portugal et l'Italie. Après la conquête de divers États précoloniaux africains, ces pays européens ont pris la voie de la consolidation de leur pouvoir par la mise en place de systèmes coloniaux. Ces systèmes variaient en détail selon les pays, mais il y a une chose qu'ils avaient en commun. Ce sont des systèmes administratifs liés à des métropoles européennes et qui visaient à contrôler et à exploiter efficacement les territoires colonisés. Il s'agissait en fait de systèmes autoritaires, ce qui était donné par la conquête militaire de la majeure partie du territoire, par un racialisme plus ou moins ouvert et un sentiment de supériorité par rapport à la population. (Iliffe 2019)

Dans le cas des colonies françaises, les infrastructures mises en place pour soutenir l'administration des territoires concernés ont été inspirées par le principe centralisateur et uniforme. L'élément important des efforts de la France pour théoriser et justifier sa pratique coloniale devant son propre peuple et, en fait, devant le monde, était l'idée de la mission civilisatrice basée sur le fait que les cultures européennes devaient à leurs voisins moins heureux dans des colonies tous les avantages de la civilisation. La langue française était un élément clé dans cette mission, ce n'était que par elle qu'une entreprise similaire était possible. Les écoles y représentaient donc un canal précieux par lequel les membres de

l'élite de la société indigène pouvaient être assimilés par la culture française, adoptant la langue, les coutumes et les valeurs françaises. Lors de cette deuxième vague d'expansion française à l'étranger, il était donc de plus en plus difficile de ne pas voir les intentions impérialistes derrière la diffusion de la langue. La mission était planifiée comme une affaire politique : le français était activement et consciemment exporté comme une partie de l'effort conjoint visant à supprimer les cultures et les langues autochtones et à les remplacer par la culture et la langue des colonisateurs français. À l'intérieur des frontières des colonies françaises souvent artificielles, le français était l'une des rares forces unificatrices et efficaces.

La période du colonialisme a duré un peu moins de cent ans en Afrique. Pourtant, elle est tout à fait cruciale pour l'avenir du continent. Cette période a marqué une rupture historique majeure dans son histoire. On peut dire que la période du colonialisme a orienté le continent noir dans une direction différente du point de vue politique, économique, social et culturel. Cependant, il n'y a pas de consensus parmi les historiens et les autres chercheurs sur la façon dont le colonialisme a été négatif et dans quelle mesure il a apporté au moins quelques aspects positifs. Aucun sujet n'est susceptible d'être aussi controversé que l'impact du colonialisme sur l'Afrique. D'une manière générale, il y a à peu près trois points de vue principaux de la colonisation et de ses conséquences, que ce soit sur les pays africains ou sur d'autres pays. La première perspective met en évidence ses avantages, puisque la colonisation a apporté au moins une partie de la civilisation européenne et du progrès à des pays sous-développés. Il est évidemment impossible de savoir dans ce contexte comment les pays africains se seraient développés sans cette « expérimentation » coloniale, mais on pourrait conjecturer qu'ils auraient fait des progrès soit par eux-mêmes, soit par des contacts progressifs avec des pays plus développés. La deuxième perspective est plus équilibrée. Elle admet que la colonisation a certainement apporté des avantages incontestables, mais que ceux-ci ont égalé, voire dépassé les désavantages, de sorte que l'impact global de la colonisation dans son ensemble résulterait en même temps bénéfique et néfaste. D'autres auteurs, principalement des chercheurs noirs et de gauche, préconisent l'idée que l'effet positif du colonialisme a été pratiquement nul en Afrique. (Boahen 1989, p. 515)

Dans ce contexte, nous devons tenir compte, du fait moins visible, à savoir que si la colonisation a donné quelque chose aux pays africains, elle en tirait souvent beaucoup plus ou au moins entravait leur plein développement. Ce n'est qu'après un examen plus approfondi des progrès réalisés durant la colonisation que nous constatons progressivement que même la notion des acquis est une arme à double tranchant, puisque ceux-ci n'ont pas été réalisés au profit de la population africaine, mais uniquement à cause de la colonisation elle-même. Le développement de l'infrastructure en est un bon exemple. Le système routier et

ferroviaire n'a pas été créé de manière significative et progressive comme dans d'autres pays, mais visait surtout à servir l'exploitation des ressources naturelles. Après la fin de la période coloniale, beaucoup d'itinéraires ou tracés infrastructurels qui auraient été logiques étaient pratiquement inexistants, il n'y avait surtout pas de liaisons nécessaires entre les pays qui pourraient ouvrir le commerce mutuel, faciliter les contacts intracontinentaux, contribuer à l'économie et au développement des différents pays et de l'ensemble du continent.

Plusieurs aspects positifs de la colonisation de l'Afrique peuvent être mentionnés dans le domaine politique. (Boahen 1989, p. 516 *et passim*) : le premier consiste à instaurer un plus grand degré de paix et de stabilité après des vagues de violence, de guerres et de destruction précoloniaux. Un autre impact positif a été la création d'États indépendants modernes à la suite des décolonisations, bien que ceux-ci soient le résultat indirect de la colonisation et n'étaient pas certainement au début l'intention des colonisateurs. Au lieu de centaines de clans, de royaumes et d'empires sans frontières clairement définies, plus d'une cinquantaine de nouveaux États ont été formés. En outre, le système colonial a introduit un nouveau système judiciaire et administratif. Un aspect tout aussi politique de la colonisation, selon la source citée, est l'émergence du nationalisme africain, voire du panafricanisme. Ce dernier n'est pas nécessairement négatif, car il conduit à une certaine émancipation et à la conscience de l'identité nationale ou africaine.

Cependant, les aspects négatifs l'emportent de loin sur les aspects positifs. Dans le sillage du nationalisme, il est impossible d'omettre ce qui a accompagné son émergence. C'était un sentiment de rage, de frustration et d'humiliation engendrés par certaines mesures punitives, discriminations et exploitations telles que celles imposées par les autorités coloniales. Donc, la grande question était de savoir comment transformer un nationalisme aussi négatif en quelque chose de positif, en une fierté nationale, liée à un État créé d'une façon artificielle. De même, les frontières des États africains peuvent être contestées. Si nous regardons la carte du monde actuel, nous avons de nombreuses raisons de croire que là où il y a eu des interventions géométriques, il y a eu une perturbation des frontières naturelles, traditionnelles, même si celles-ci n'étaient pas toujours bien définies. En effet, certaines nouvelles frontières scindent des groupes ethniques et ne prennent pas en compte les frontières naturelles des États et des royaumes préexistants. Par exemple, la tribu des Bakongo est morcelée par les frontières de l'Angola, du Congo belge, du Congo français et du Gabon. Actuellement, une partie de la tribu Ewe vit au Ghana, une autre au Togo, une autre au Bénin, et ainsi de suite (Boahen 1989). Cette situation a non seulement attisé des troubles sociaux, mais elle a également provoqué des conflits entre certains États africains. En outre, les États créés artificiellement sont souvent une source de conflits culturels, ethniques et linguistiques, car la frontière divise ce qui autrefois avait formé un tout.

Les problèmes posés par un mélange similaire de nations et de tribus ne sont pas facilement résolubles pour les nouveaux départements d'État. La division territoriale totalement arbitraire de l'Afrique a eu un effet négatif supplémentaire pour tous, ce qui ressort clairement de la carte. Les ressources naturelles et les atouts économiques ne sont pas équitablement répartis entre les États. Ce qui est très marquant, c'est le fait que certains États n'ont pas du tout accès à la mer, condition tout à fait cruciale pour le commerce.

Une autre conséquence négative est certainement l'effondrement des cultures et des valeurs traditionnelles car, sur le plan politique, c'est un affaiblissement des systèmes des gouvernements autochtones. Cela est particulièrement important sur le plan symbolique parce que le système africain de gouvernance est inséparable de la religion, de la culture orale et des traditions ancestrales. Un détail qui n'est pas sans importance est également la perte du respect général de la propriété privée, respect qui a été érodé chez les peuples autochtones, car au cours des décennies de l'époque coloniale, ils ont partagé l'impression que la propriété appartenait exclusivement aux colonisateurs blancs (Boahen 1989). Cela a conduit à créer un sentiment d'indifférence à la fois envers l'espace public et envers la propriété commune que les anciens colonisés n'acceptaient pas nécessairement comme la leur. Mais le principal impact négatif a été la perte à long terme de la souveraineté et de l'indépendance, liée au droit des Africains à l'autodétermination, à leur propre gouvernement et leur prise de décisions. Cela s'est manifesté, entre autres, par le fait que l'Afrique s'est vu privée de la première vague de la modernité et du progrès technique :

> Si l'Afrique avait pu maîtriser son propre destin, elle aurait pu bénéficier des fabuleux changements ou même y prendre part. Cependant, le colonialisme l'isola complètement et la maintint dans la sujétion. (Boahen 1989, p. 520)

De même, les aspects négatifs et positifs peuvent être abordés dans le domaine économique, qui est étroitement lié au social. Les points positifs sont incontestablement l'infrastructure déjà mentionnée des routes et des chemins de fer, l'introduction du télégraphe, du téléphone et la construction progressive des aéroports. Rien de tout cela n'existait pratiquement à l'époque précoloniale. D'autre part, la question est de savoir si c'est plutôt une coïncidence que de nombreuses inventions viennent précisément au moment de la période de colonisation de l'Afrique. Grâce aux colonisateurs, le potentiel incommensurable du continent en termes de ressources minérales a également été découvert. Leur recherche et leur exploitation minière auraient eu apparemment lieu beaucoup plus tard sans la colonisation. Au cours de la période coloniale, de nombreux pays sont également devenus des exportateurs de matières premières. Aux conséquences du colonialisme, positives pour certains, négatives

pour d'autres, nous pouvons aussi ajouter la transition vers un système monétaire et à la commercialisation de terres, qui sont devenues une marchandise importante. Ce qui, d'une part, a contribué à l'enrichissement de nombreux pays africains, a d'autre part chassé beaucoup de gens de leurs terres vers les villes. Les aspects négatifs semblent prévaloir. En particulier, et ce problème n'affecte pas seulement l'Afrique, le développement de certaines zones, qu'il s'agisse de l'amélioration des infrastructures ou des sites des ressources naturelles, a conduit à une extrême pauvreté dans des endroits qui ne l'avaient pas été. En particulier, le fossé entre la ville et la campagne s'est creusé. L'industrialisation et l'importation des marchandises bon marché en provenance d'Europe et d'Amérique ont pratiquement évincé les activités artisanales, les traditions et connaissances traditionnelles, précoloniales, qui avaient été très avancées dans de nombreux endroits de l'Afrique. L'activité agricole a ensuite subi des effets négatifs, devenant extrêmement monoculturelle, axée sur l'exportation. Cela a conduit à la situation paradoxale que de nombreuses régions ne cultivent plus ce dont les Africains eux-mêmes auraient besoin, car des cultures comme le cacao ou les arachides sont exportées. À l'inverse, les Africains ont été contraints d'acheter des produits importés trop chers. Le paradoxe est, en d'autres termes, que les Africains, en raison de la colonisation, ont produit ce qu'ils ne consomment pas et consomment ce qu'ils n'ont pas produit. Un important phénomène corollaire est alors le fait que la colonisation a interrompu d'une façon insensible le commerce intracontinental avait relié certaines régions pendant des siècles. Ce dernier s'est pratiquement arrêté au détriment des échanges économiques intercontinentaux.

Le développement économique a certainement contribué à certains aspects positifs dans le domaine social. Il est impossible de ne pas mentionner le développement turbulent des villes et de leurs infrastructures clés, telles que les transports, mais aussi les écoles, les hôpitaux, les bureaux, l'électricité, l'eau courante et toutes les possibilités de travail qui y sont associées. Le développement de l'éducation a conduit à la création d'élites en sciences humaines et administratives dont avaient besoin les pays coloniaux pour exploiter efficacement l'Afrique. Ici aussi, les aspects négatifs sont cachés sous le masque du positif. L'augmentation de l'éducation est incontestable. Toutefois, pour le développement futur des pays africains, il est nécessaire d'affirmer l'éducation dans d'autres sciences, notamment techniques, économiques ou naturelles. De même, c'est aussi le cas de l'introduction des langues européennes, dans notre cas, du français comme langue officielle. Sa contribution indiscutable est qu'elle est devenue la langue des échanges politiques, culturels et autres à l'intérieur du continent, entre les pays africains. D'autre part, de nombreuses langues locales très riches sont mortes, sans oublier qu'il était dans l'intérêt du colonisateur de n'enseigner sa langue aux colonisés que dans une étendue très limitée, très

utilitaire et très rapide. Ce fait comporte une signification symbolique, comme l'a suggéré William Shakespeare déjà dans sa pièce *La Tempête*, dans laquelle le colonisateur blanc Prospero enseigne sa langue à ses esclaves Caliban et Ariel seulement pour qu'il puisse leur donner des ordres et les contrôler, tout en en cachant la véritable richesse dans ses livres magiques. D'une manière analogue, dans de nombreux pays, des pidgins ont surgi du contact linguistique, c'est-à-dire des langues réduites à une capacité d'expression limitée, ne servant qu'à des fins de compréhension spécifiques.

Le résumé des effets de la colonisation, nous l'espérons, a montré que ce phénomène n'est pas complètement noir et blanc. Personnellement, nous considérons qu'il serait erroné de prétendre qu'elle n'a pas eu d'aspects positifs et n'a pas fait avancer l'Afrique vers la modernité. En fin de compte, cependant, les aspects négatifs prévalent. Mis à part le fait que la colonisation a apparemment servi les intérêts des puissances coloniales et que les avantages pour l'Afrique relevaient plutôt d'un effet secondaire, nous ne pourrons plus jamais juger si et comment l'Afrique aurait évolué si elle n'avait pas été touchée par la colonisation. Il est indéniable que l'effondrement de la situation précoloniale s'est produit sur pratiquement tous les plans : politique, éducatif, culturel, linguistique, industriel et agricole. Il reste, nonobstant, que les conséquences les plus graves de la colonisation sont symboliques, concernant les relations inégales entre les colonisateurs et les colonisés, les effets de la subjugation et de l'humiliation de populations entières en Afrique. Elles ont persisté jusqu'à nos jours et se manifestent entre autres par l'identité troublée des « enfants de la post-colonie », l'un des sujets de ce livre.

Pour résumer, nous pouvons dire que le colonialisme a influencé d'une manière importante le continent africain et ses conséquences se font toujours sentir au niveau politique, économique, culturel et littéraire. La littérature postcoloniale n'est qu'un reflet du passé mouvementé du continent. De surcroît, le centralisme français, ainsi que l'idéologie de sa mission civilisatrice et de son extension impérialiste auraient pour conséquence la situation actuelle des pays africains postcoloniaux, de la francophonie en général, mais aussi de la diaspora contemporaine. L'image de la supériorité des colonisateurs français est toujours présente dans l'imaginaire colonial *et* postcolonial. Comme le dit Vojtěch Šarše:

> [c]e processus de l'imposition des valeurs françaises, qui s'enracinaient peu à peu dans les colonies, contribuait en grande partie à la centralisation du pouvoir dans l'empire colonial français. Les regards des nations coloniales étaient fixés vers la Métropole, plus exactement vers Paris en tant que la source des valeurs positives d'une civilisation avancée. Dès le début du XIXe siècle quelques habitants étaient pourtant importés justement à Paris pour le divertissement des Européens : chanteurs africains, dan-

> seuses et [à partir des années 1920] musiciens de jazz éblouissaient le public comme par exemple dans la représentation *Revue-Nègre* au théâtre des Champs-Elysées. (Šarše 2018, p. 17, notre traduction)

Cette relation ambivalente, mélange de l'admiration, du refus et de la haine envers le colonisateur reste encore de nos jours présente chez les enfants de la post-colonie, qui continuent à accuser l'ancien colonisateur d'hypocrisie et de supériorité dissimulée, quoi de façons plus nuancées que par le passé.

2.3 La question de la F/francophonie et des littératures francophones

L'un des héritages du colonialisme français, que nous venons de résumer en quelques détails dans les pages précédentes, qui a survécu jusqu'à nos jours et qui pour de nombreux critiques représente sa continuation néocoloniale, est la francophonie. Pour Jean-Marc Moura « [l]'une des difficultés majeures tient au fait que la critique postcoloniale rencontre cette institution politique, linguistique et littéraire qu'est la francophonie » (Moura 1999, p. 5). Dans cette partie, nous tenterons de décrire en quoi consiste le caractère problématique de cette institution, en quoi la Francophonie politique, avec majuscule, se distingue de la francophonie, avec un « f » minuscule, c'est-à-dire la francophonie culturelle et littéraire. Nous verrons également si le fait linguistique peut servir à une définition de ce qu'on désigne comme littérature francophone ou littératures francophones.

Le terme francophonie a été utilisé pour la première fois par le géographe Onésime Reclus dans certains de ses ouvrages (*France, Algérie et colonies*) dans les années 1880 et 1890 où il préconisait l'expansion coloniale. L'originalité de ses idées réside précisément dans l'importance qu'il attache à la langue comme élément clé du projet impérialiste français. Selon Reclus, le prestige de la France et ses valeurs culturelles étaient inextricablement liés à la langue française. Des vues impérialistes similaires et une fierté nationale coïncidaient plus ou moins avec la date de la Conférence de Berlin de 1884–1885, déjà mentionnée, qui est généralement considérée comme le début de la soi-disant « division coloniale de l'Afrique ». La Conférence de Berlin a marqué également le centenaire d'un autre événement moins connu mais non négligeable dans le cadre de ce débat : la publication du *Discours sur l'universalité de la langue française* de Rivarol en 1784. Dans cet éloge, Rivarol démontre non seulement l'importance du français, mais continue même à généraliser en prétendant que le français porte des valeurs universelles qui méritent d'être partagées avec l'ensemble de l'humanité. Cette

vision du français comme langue universelle et médiatrice de la « mission civilisatrice » a été l'un des principaux moteurs de la colonisation française. Ainsi, les valeurs républicaines homogénéisantes ont été ajoutées à l'universalité, ce qui a donné aux diffuseurs de la langue l'autorité supplémentaire d'une mission de civilisation linguistique. Citons Jean-Marc Moura, dont les mots viennent corroborer l'idée de l'universalisme :

> Cette francophonie officielle exalte l'universalisme : Mariage de l'idéal républicain français et du concept de civilisation « de l'universel venu d'Afrique ». C'est ce métissage qui fait sa force. Elle est « nord », elle est « sud ». Pourquoi pas ? Mais le plus souvent, cet universalisme fait de la France le centre du monde, de Paris le centre de la France et la francophonie devient alors l'un des piliers de cette France mondiale. Avec une ironie toute swiftienne, David Murphy peut reconnaître dans cette francophonie, une nouvelle forme de religion. (Moura 1999, p. 7)

À première vue, le sens du mot « francophone » est relativement simple. Il est principalement compris comme synonyme de « parlant français » ou de « utilisant le français comme un moyen d'expression ». Mais précisément parce que le français est parlé dans de nombreux contextes et situations différents à travers le monde et précisément pour cette raison, en considérant le contexte historique du colonialisme, il s'avère que le mot « francophone » dépend largement du contexte dans lequel il est utilisé. Ainsi, le mot « francophone » se réfère à « parlant français » d'une manière similaire à l'utilisation de termes tels que « anglophones » pour désigner ceux qui parlent anglais ou bien « hispanophones » pour les utilisateurs de l'espagnol ou d'autres groupes similaires, même si « les mots d'anglophonie, d'hispanophonie, de lusophonie, d'arabophonie ne sont presque pas utilisés pour le fait de s'exprimer en anglais, en espagnol, en portugais, en arabe, sans connotations idéologiques ou politiques. » (Combe 2010, p. 40) Nonobstant, bien que ces derniers termes restent relativement neutres, chacun décrivant une communauté d'utilisateurs d'une langue particulière, le terme « francophone » a connoté au fil du temps un certain nombre d'autres significations idéologiques et politiques. Dominique Combe va plus loin pour remettre en cause la neutralité du mot « francophone », en disant que « ce sens neutre existe également en français, il est dûment répertorié dans les dictionnaires, mais il s'applique à des contextes techniques limités qui intéressent surtout le linguiste ou le professeur de langues. » (Combe 2010, p. 40)

En fait, si l'on regarde l'usage plutôt que la sémantique du mot, on constate que l'on utilise le mot « francophone » dans des contextes assez différents. Dans une première acception, comme si le mot « francophone » servait en quelque sorte à élargir la portée des mots « France » ou « français », on note un élargissement de la frontière de la France vers ses anciennes colonies. Une utilisation

similaire du mot « francophone » détourne l'attention des questions du sens du mot et se concentre davantage sur les extensions géographiques de l'Hexagone. Il est intéressant de noter que dans une expression comme « La France et le monde francophone », le mot qui domine paraît toujours être « la France ». Comme si la source de l'autorité restait le terme « France » ou « français », tandis que le terme « francophone » ne servait qu'à étendre l'applicabilité de cette autorité à d'autres lieux et à d'autres situations, dans le sens de l'hégémonie néocoloniale. Dans un autre contexte, le mot est étroitement lié au monde postcolonial. Après les décolonisations, à l'instigation des politiciens tels que Senghor, Diori ou Bourguiba, cet adjectif a commencé à représenter la relation des personnes qui ne sont pas nés en France envers la France et les Français. C'est par cet adjectif qu'on désigne les auteurs provenant des anciennes colonies, écrivant en français. Dans ce sens, on ne peut pas faire abstraction de la réalité postcoloniale et de l'institutionnalisation de la francophonie, à l'instigation des dirigeants des nouveaux pays décolonisés tels que Senghor ou Bourguiba après 1960.

Or, il existe un débat relativement important sur les aspects institutionnels, administratifs et politiques de ce que nous pourrions appeler « francophonie officielle » ou « Francophonie ». L'histoire et la politique des institutions francophones ne font pas l'objet de ce livre, mais c'est certainement un domaine de recherche important, et il est bon de savoir au moins s'il s'agit de ce qu'on appelle « littérature francophone ». Une grande partie du discours célébrant la France « officielle », par rapport aux pays francophones de l'ancienne colonisation, continue d'être dominée par un esprit néocolonial. Elle se caractérise par une tendance à homogénéiser les intérêts français et francophones et à les unir sous l'égide de la Métropole, ne serait-ce qu'en les opposant au monde anglophone. Tout comme les ambitions impériales françaises et britanniques avaient été motivées par la concurrence, qui à son tour avait conduit à la création de leurs empires respectifs, les processus de décolonisation coïncident avec les efforts parallèles des anciennes puissances coloniales pour maintenir le pouvoir et leur influence. Une comparaison avec la Grande-Bretagne s'impose. Cette puissance coloniale a créé le Commonwealth peu après la Seconde Guerre mondiale. Cela a pris plus de temps à la France mais plus tard, elle a également réalisé l'importance de la création d'une Francophonie comme son propre réseau d'anciens territoires coloniaux. Ce qui semble parfaitement clair, c'est que les anglo-saxons et leur réseau politique, culturel et littéraire restent en concurrence directe avec les intérêts francophones, c'est que l'institution de la Francophonie est un élément important de la politique française et qu'elle est tellement reliée avec la réalité géopolitique qu'elle va bien au-delà de la réalité linguistique et culturelle. S'il est vrai que ce qui a réuni les partenaires de la Francophonie était le tissu du langage commun décrit ci-dessus, il est également possible que la nature asymétrique des relations de pouvoir entre le centre et la périphérie, c'est-à-dire l'écrasante domi-

nation économique et politique de la France sur les partenaires les plus faibles, soit la réelle raison pour laquelle cette connexion se poursuit par le biais de la francophonie politique. Le discours unificateur de la Francophonie officielle fait bien sûr partie du processus de formation et du maintien d'un mythe, qui sert à soutenir idéologiquement la connexion susmentionnée.

Dans ce dernier contexte, les mots « francophone » et « francophonie » sont donc couramment utilisés en opposition pour désigner le contraste entre la France métropolitaine, les Français d'un côté et les autres locuteurs de cette langue de l'autre. Le mot « francophone » est donc lié à une identité inachevée, stigmatisante, caractérisée par l'hybridité et par la diversité, qui peut mener, chez les ex-colonisés du Sud par exemple, à un sentiment d'infériorité et, finalement, peut-être, d'exclusion plutôt que d'appartenance. Cependant, ce n'est pas le discours homogénéisant de la francophonie officielle qui va à l'encontre de l'inclusivité. Bien au contraire cette inclusion se fait par assimilation. C'est un constat fondamental pour comprendre non seulement le fonctionnement de la F/francophonie, mais aussi de la position des auteurs contemporains appelés francophones sur la scène de la littérature écrite en français. Le plus intéressant est de ce point de vue l'ambiguïté de la F/francophonie. Il est clair que ces deux approches du concept sont incompatibles et laissent de la place à l'interprétation de la tension systématique entre l'exclusion et l'inclusion, l'assimilation et l'intégration, entre le centre et la périphérie.

Il est clair que les deux usages contradictoires du mot « francophone » évoqués relèvent de deux manières complètement différentes de considérer la francophonie : d'un point de vue hiérarchique, la première pourrait être vue comme une version du haut en bas mettant l'accent sur une vision unifiée rayonnant depuis le centre français ; la seconde est une version de bas en haut qui valorise et célèbre la diversité pour son propre bien et parallèlement, remet en question l'autorité républicaine du centre. Il est fort probable que le premier usage n'a jamais cessé de dominer le discours politique institutionnalisé de la Francophonie. La volonté de conserver son influence, son pouvoir et son contrôle, ainsi que de défendre et de promouvoir les intérêts français, a soutenu la première signification de la Francophonie dès le début de la décolonisation. La deuxième signification a été préservée dans le domaine de la pratique culturelle et de la production culturelle. Elle est donc directement pertinente pour notre étude de la scène littéraire francophone en exil. La position inférieure des membres francophones de la communauté reflète ainsi la réalité historique dans laquelle la relation entre les Français et les francophones s'est progressivement développée, et en même temps nous permet de comprendre non seulement le fonctionnement du monde francophone d'aujourd'hui mais aussi la culture et la littérature. De plus, l'accent mis sur la « diversité » reflète l'incroyable richesse et variété du monde francophone,

sapant et décentralisant ainsi dans une certaine mesure l'identité française elle-même.

Du point de vue des littératures francophones, on peut même remettre en question le concept même du mot francophone, ainsi que de la francophonie littéraire, vu que « -phone » signifie voix et non pas langue. Dans les années 1950 et 1960 du XXe siècle, on préférait le mot francité. Mais dans les deux cas, les connotations exprimées par ces termes sont très différentes des connotations du terme « Commonwealth ». La Francophonie désigne un territoire linguistique homogène formé autour d'une langue commune sans pour autant tenir compte de l'hétérogénéité évidente des communautés, des contextes et des situations francophones.

La langue française se manifeste toujours différemment selon les langues partenaires et offre à chaque fois une poétique unique. La question se pose donc de savoir si l'on peut associer l'écriture uniquement sur la base du fait qu'elle est écrite dans la même langue. Est-ce vraiment un critère pertinent ? Et comment est-ce utile pour la critique littéraire ? Une recherche dans ce domaine peut-elle conduire à des résultats tangibles ? Ces questions nous mènent à des recherches autour de la problématique de la francophonie littéraire, qui ont déjà été effectuées, notamment chez Beniamino (1999), Tougas (1973) et d'autres. Le premier montre bien les difficultés théoriques du concept de la francophonie littéraire au niveau symbolique, social, historique, politique et critique. Il explicite en détail que le discours critique autour de la francophonie littéraire éprouve des difficultés à définir son objet de recherche, ainsi que son appellation (littérature d'expression française, littératures francophones, littératures du sud, littératures émergentes, etc.) et esquisse la problématique autour de trois axes : l'espace, l'histoire littéraire et la langue. Ces trois points représentent un enjeu majeur du fait que la francophonie littéraire s'insère, comme nous l'avons suggéré, dans le cadre plus vaste de l'héritage de la colonisation, auquel elle est inextricablement liée. Cet héritage a mené au fait que le discours sur les littératures francophones se base sur une approche spatiale, plutôt que temporelle et historique. Toujours est-il que même l'espace et la définition des littératures africaines nationales demeurent problématiques, vu les frontières artificielles, qui renvoient encore à la politique de la domination coloniale, qui ne correspondent d'ailleurs pas à l'extension de la langue française. Esquisser une histoire de la francophonie littéraire serait tout aussi problématique, car celle-ci est inséparable de l'histoire coloniale, violente et dirigée à partir de la métropole française. Troisièmement, l'analyse littéraire basée sur le critère de la langue est aujourd'hui extrêmement controversée, même si chacun sait à quel point le choix de la langue d'écriture par les écrivains francophones est souvent associé à des facteurs complexes, n'ayant que très peu à voir avec le fonctionnement interne du langage.

Vu les obstacles sus-mentionnés sur le chemin de la critique littéraire, de nouvelles approches des littératures francophones et de l'institution de la francophonie littéraire viennent avec l'objectif de rouvrir l'étude des littératures écrites en français en examinant et en actualisant des idées sur l'espace, sur l'histoire littéraire ou sur la langue. Une des approches propices de la critique serait donc celle des études postcoloniales. La théorie postcoloniale montre comment la poétique et l'esthétique des œuvres ont été influencées et continuent d'être influencées par l'héritage colonial et le contexte socioculturel de la domination coloniale. Un travail critique important a été fait dans ce sens par la critique anglo-saxonne, notamment par un des ouvrages fondateurs de la théorie postcoloniale *The Empire Writes Back* de Ashcroft, Griffiths et Tiffin (1989). C'est notamment Jean-Marc Moura qui s'inspire de cette critique pour la recontextualiser et pour la porter en France (1999) mais il y a d'autres chercheurs et écrivains francophones, qui sont plus ou moins directement influencés par la théorie et critique postcoloniale, tels que Boniface Mongo M'Boussa, Justin Bisanswa, Guy Ossito Midiohouan ou Romuald Fonkoua. La richesse des arguments serait surplombée par deux perspectives, l'une centrifuge, cherchant à décentrer les études littéraires francophones, l'autre centripète, qui propose de relier les langues et les disciplines. Les deux perspectives respectant la même logique, celle du pluralisme (Riffard 2006). La première approche consisterait à s'éloigner de la dichotomie du centre et de la périphérie, de la notion des littératures nationales, qui présuppose implicitement un centre. Pourquoi ne pas parler de la littérature française tout court ou des littératures du Sud, comme le suggère Pierre Halen (2003) ?

Pour résumer, en utilisant le mot « francophone » nous ne cherchons pas nécessairement le sens concret et précis, mais plutôt le rapport du locuteur à sa propre réalité ou à une réalité étrangère. En d'autres termes, le terme « francophone » évoque inévitablement une relation ou un ensemble de relations, entre les habitants du centre et de la périphérie ou entre les habitants de la périphérie eux-mêmes. Lors de l'examen de textes littéraires, cela signifie être très attentif aux attitudes : qui parle, d'où il parle et dans quel but, tenir compte des contextes historiques et culturels pour ne pas négliger la différence et l'altérité et pour éviter l'ethnocentrisme en imposant ses propres valeurs et hiérarchies aux autres. Toutes ces questions s'inscrivent dans la vision de la littérature francophone comme littérature postcoloniale et non comme une ramification exotique de la littérature nationale française. Nous essaierons également de prendre ce fait en considération lors de l'analyse de textes concrets de l'Afrique francophone subsaharienne.

2.4 Constitution du champ littéraire africain. Littérature coloniale et anticoloniale

Les racines de la première littérature africaine se trouvent apparemment dans la haute Antiquité, en particulier dans l'Égypte ancienne. Les épopées et les histoires transmises oralement témoignent de l'importance sans précédent de la tradition orale à travers le continent, qui dure pendant des siècles. La littérature orale, « source inépuisable des interprétations du cosmos, des croyances et des cultes » (Kesteloot 2004, p. 13), a donné naissance à des mythes, des légendes et des contes, dont la richesse et la variété n'a été découverte qu'au fur et à mesure.

Nous devrions garder à l'esprit qu'avant les colonisations, les sociétés africaines précoloniales regorgeaient d'immenses richesses en termes de contes, d'histoires épiques, de généalogies, de mythes fondateurs et de proverbes populaires. Les traditions orales sont liées aux performances et aux interprètes, ainsi qu'aux situations de la vie comme des naissances, des rituels d'initiation, des mariages, des funérailles, etc., dans lesquelles l'interaction sociale est soutenue par l'expression verbale, constitutive de la littérature orale. Bien que cela n'ait pas toujours été compris par les premiers colonisateurs, l'absence de littérature écrite ne signifiait nullement l'absence absolue de culture. Au contraire, les porteurs de tous les « textes » clés de la culture subsaharienne n'étaient pas les livres, mais les êtres humains, plus précisément, les griots, qui combinaient les fonctions de chanteur, généalogiste, musicien et poète.

Si nous regardons la littérature africaine écrite en français, telle que nous la comprenons dans le monde occidental, sa naissance remonte à la période entre les guerres mondiales. Afin de mieux comprendre le passé et le présent des littératures africaines francophones et leur formation progressive, un concept bien connu de la théorie littéraire semble être celui du champ littéraire conçu par le théoricien et sociologue français Pierre Bourdieu, qui offre un outil théorique approprié même dans le contexte de l'Afrique subsaharienne.

Selon le critique français, la littérature et ses agents représentent un monde relativement autonome qui a ses lois et des types spécifiques de capital qui constitue l'enjeu de la compétition entre les agents. À la différence des théories marxistes, Bourdieu pose un regard beaucoup plus large sur le capital, qui peut être non seulement économique mais aussi culturel ou symbolique. En même temps, il considère égaux le capital économique et le capital culturel. C'est justement le capital culturel dont il est question. Il s'agit notamment de sa transformation en un capital symbolique, qui consiste dans l'appréciation ou de la sanction de l'auteur ou du critique dans le champ littéraire. L'espace du champ littéraire jouit donc d'une certaine autonomie, mais il est aussi le résultat d'une médiation spécifique

par laquelle des déterminations externes sont appliquées à la production culturelle. Entre la classe productrice et la classe consommatrice de la littérature, il y a tout un espace social, composé de nombreux facteurs déterminants. Cet espace définit constamment le sens des exigences et des demandes sociales. Le champ littéraire au sens large se présente donc comme un domaine de relations dont la position ne peut être comprise que par un champ de positions, notamment un ensemble structuré de manifestations d'agents sociaux impliqués dans ce domaine, des manifestations exprimées dans des œuvres littéraires ou artistiques, des manifestations politiques : discours ou polémiques.

Comme le constate János Riesz (2007), ainsi que d'autres critiques, la situation des littératures africaines en langues européennes est caractérisée par un fait fondamental, à savoir que la part décisive des institutions attribuant de la valeur à l'œuvre littéraire ou autre, est domiciliée dans le centre métropolitain, et non à la périphérie africaine : dans les maisons d'édition, dans les jurys qui décernent des prix littéraires en « France métropolitaine », dans les médias, les journaux ou les magazines qui assurent la critique des nouvelles publications. En Afrique comme en Europe, le domaine littéraire est toujours un lieu d'affrontements entre deux principes de hiérarchisation : le principe hétéronome qui traduit la domination de ceux qui disposent d'un pouvoir politique ou économique ; et un principe autonome qui dépend de la mesure dans laquelle le domaine littéraire peut imposer ses propres normes et sanctions à l'encontre de tous les producteurs de biens culturels. Le degré d'autonomie varie considérablement selon la période et selon les traditions nationales ou locales : en Afrique, par exemple, elle passe d'un régime colonial à un autre, d'un régime politique à un autre. Comme une grande partie de la production littéraire africaine a lieu ailleurs, la pression du champ politique sur le domaine littéraire s'exerce souvent indirectement. Selon Bourdieu, la question fondamentale des luttes littéraires est l'obtention du monopole de la légitimité littéraire. Selon Riesz

> Dans la plupart des pays africains, contrairement à l'histoire littéraire européenne, cela n'implique pas seulement un monopole du pouvoir associé à l'autorité de l'auteur, mais c'est surtout le pouvoir de déterminer les conditions de la production littéraire, qu'elle soit orale, écrite ou imprimée, fixer des lieux de production dans le même pays ou ailleurs, imposant des conditions de consommation. (Riesz 2007, p. 26)

Comme le domaine littéraire francophone n'est pas un domaine cohérent, Pierre Halen propose plutôt le terme de « système littéraire » qu'il préfère au terme de « champ littéraire » en raison de l'absence de relations entre l'une et l'autre extrémité du domaine. Il affirme que « le système littéraire français existe et englobe toute production qui ne vient pas directement du niveau local et qui ne sont pas présentées comme françaises » (Halen 1995, p. 24) et tente de dé-

crire les relations de dépendance des systèmes littéraires africains à l'égard du domaine littéraire français. Il nomme ces systèmes comme des périphéries ou comme des marchés (Halen 1995, p. 139) et les décrit comme des espaces d'entrée au champ central, sujets à de fortes contraintes. Halen évoque le contexte du système de production et de réception et sa nécessité de s'adapter à :

> l'interface qui forme la relation entre le centre et la périphérie. Par rapport aux auteurs français, les auteurs originaires d'Afrique sont obligés de jouer la carte de la différence exotique, par exemple, pour laquelle ils sont redevables au « différentialisme » colonial, c'est-à-dire la différence fondamentale entre le colonisateur et colonisé. (Halen 1995, p. 30)

Le concept du « différentialisme » de Halen est très pratique pour analyser la francophonie littéraire, car l'idéologie française, avec la politique d'assimilation, reposait sur l'inégalité nette entre la France et ses pays colonisés. Si, cependant, pour décrire la littérature africaine dans les langues européennes par rapport à la littérature européenne, nous adoptons comme principe d'analyse le concept de « champ littéraire » au sens compris par Bourdieu, qui est plus répandu malgré un certain flou définitionnel, nous pouvons, avec János Riesz, identifier trois unités historiques principales ou « configurations de base du champ ». (Riesz 2007, p. 28) La première partie de la configuration littéraire appelée « sous des yeux occidentaux » correspondrait au cas où la littérature européenne sur l'Afrique détiendrait un quasi-monopole du discours sur l'Afrique dans les langues européennes. La deuxième partie, « prise de conscience noire », correspondrait à une phase de prise de conscience croissante de cette situation, ce qui lui permettrait d'être remise en cause. La troisième partie, « puissance noire », correspondrait à la naissance et à l'institutionnalisation de la littérature africaine authentique, qui se libère de plus en plus de ses dépendances européennes, prétendant être avec son « champ littéraire » africain constitué séparément. (Riesz 2007, p. 28). Ces trois champs littéraires qui se recoupent en partie pourraient dans leurs grands traits correspondre à la littérature coloniale, anticoloniale et postcoloniale.

Initialement, l'Afrique est représentée dans les littératures des puissances coloniales principalement par des romans d'aventure, de voyage ou généralement exotiques. Comme on peut le constater, les œuvres littéraires en français sont, à des exceptions près, écrites par des auteurs originaires de France. Néanmoins, la période du roman colonial se recoupe avec le début de la création d'auteurs originaires directement d'Afrique. Une rupture fondamentale de la constitution de la littérature africaine francophone vient avec la Première Guerre mondiale, qui rend possible un changement décisif dans le « domaine littéraire » africain et dans la détention du « pouvoir symbolique », qui réside dans la représentation littéraire du continent africain et de ses

peuples. Le recrutement de soldats africains par les puissances européennes, d'abord en nombre réduit et sur une base plus ou moins volontaire depuis le milieu du XIXe siècle, ensuite massif et forcé depuis le début du XXe siècle et surtout pendant la Première Guerre mondiale, a profondément marqué l'histoire africaine et européenne. (Riesz 2007, p. 28) Cet événement a apporté une nouvelle dynamique à la relation entre l'Europe et l'Afrique. Dans l'empire colonial français ouest-africain, le recrutement forcé de milliers de jeunes représentait une intervention profonde en particulier dans la vie des paysans qui résistent et se rebellent de plus en plus. Du côté des colonisateurs, le recrutement massif de soldats africains a conduit à un changement de la politique coloniale française qui était obligée de faire des promesses. Lorsque ces promesses ne pouvaient être respectés au détriment du risque d'effondrement de toute la structure coloniale, la résistance se faisait de plus en plus claire du côté africain et des revendications de plus en plus radicales se laissaient entendre. Selon Riesz, le fait que les Africains aient été en contact quotidien avec des parties de la population européenne pendant la longue période de la guerre et au cours des années suivantes ne restait pas sans conséquences de part et d'autre de la Méditerranée. En regardant de près, le monde européen a perdu une grande partie de son mythe de supériorité ; les soldats africains ont cessé d'apparaître comme des sauvages ou des barbares non civilisés : en guerre ils étaient tout aussi humains et vulnérables que leurs compagnons de combat ou leurs adversaires européens. (Riesz 2007, p. 28)

La naissance de la littérature africaine proprement dite remonte à l'entre-deux-guerres, avec des œuvres comme *Les trois volontés de Malic* d'Ahmadou Diagne (1920), *Force-Bonté* de Bakary Diallo (1926) ou *L'Esclave* de Félix Couchouro (1929). Cette littérature se libère peu à peu du carcan de la littérature appelée « coloniale », puis elle perdra son statut de littérature en tant que document géographique ou ethnologique pour s'affirmer progressivement comme une écriture autonome. Une rupture fondamentale se produit avec le roman *Batouala, véritable roman nègre* (1921) de René Maran. Il s'agit d'une critique virulente des excès du colonialisme français, même si Maran ne condamne pas encore le colonialisme en tant que système. Ce roman est considéré comme l'un des précurseurs de la *négritude*, il a directement influencé Senghor et d'autres auteurs africains et européens. Selon Jacques Chevrier, « [e]n tant que roman, l'œuvre, d'une incontestable qualité littéraire, se réclame à l'évidence de l'esthétique naturaliste dont elle transcende pourtant les limites parfois étroites par un vigoureux souffle poétique. [...] Derrière [les hommes blancs] se profile une réalité coloniale autrement impitoyable, et dont les signes irrécusables sont l'exploitation systématique des autochtones et le mépris le plus total pour les traditions. » (Chevrier 1984, p. 27-28) Cette critique s'est d'ailleurs attiré les foudres de l'administration coloniale, qui a en interdit la diffusion en Afrique et a persécuté son auteur.

> Le premier « roman » écrit par un Africain des colonies françaises, *Force bonté* de Bakara Diallo, du Sénégal, est l'histoire autobiographique d'un tirailleur sénégalais qui, malgré les mauvais traitements n'a pas perdu foi dans la civilisation française. La littérature coloniale française, qui continue de monopoliser le discours sur l'Afrique remis en cause par ces romans, répond en publiant un grand nombre de romans noirs avec en sous-titre « réel », « vrai », « authentique », et en créant des prix pour la littérature coloniale, s'éloignant ouvertement de l'ancien exotisme. Ce sont ces romans, écrits par des fonctionnaires ayant une expérience de l'Afrique ou soutenus par des préfaces « réelles » pertinentes, qui déterminent l'image française, et donc le champ littéraire, de l'Afrique entre les deux guerres mondiales. En outre, et en réponse à ce phénomène, la littérature africaine en langues européennes évolue et, tout en restant dans l'esprit de l'imitation des modèles européens, elle progresse vers la constitution d'un véritable champ littéraire composé d'œuvres autonomes. (Riesz 2007, p. 30)

Quant aux auteurs eux-mêmes, les critiques les répartissent *grosso modo* en quatre générations : une génération de pionniers, notamment des poètes du mouvement de la *négritude* (Césaire, Senghor, Damas), des écrivains autour de l'indépendance africaine (Laye, Beti, Oyono, Kane), la génération après les indépendances (Kourouma, Oulogueem, Tansi, Lopes, Sassine, Mudimbe, Monénembo) et la génération qui est entrée sur la scène littéraire après 1980 et qui fait l'objet de nos recherches (Mabanckou, Bugul, Beyala, Tadjo, Diome, Tchak, Efoui). Nous introduirons en bref quelques auteurs et quelques tendances précédentes formant une effervescence de culture imaginaire pour les auteurs contemporains. Brièvement, dans cet espace limité, nous nous concentrerons avant tout sur le mouvement de la *négritude,* qui nous paraît fondamental pour la suite, ainsi que sur certains auteurs déjà « classiques », qui se sont établis en littérature africaine peu avant la période des indépendances, ainsi que quelques auteurs des post-indépendances.

2.5 La négritude – un mouvement jalon pour la littérature francophone

Au cours des quatre ou cinq dernières décennies, les écrivains de l'Afrique subsaharienne ont publié une quantité remarquable de littérature francophone intéressante, sans avoir pourtant créé un imaginaire partagé et sans avoir créé un ensemble littéraire unifié. Cet ensemble est en quelque sorte présent pour la première fois dans la production littéraire caractéristique du mouvement de la *négritude* des années 1930 et 1940. Il est le résultat d'une rencontre d'écrivains noirs d'Afrique, des Antilles et de Madagascar, pour la plupart élèves d'écoles prestigieuses qui tentent d'affirmer leur propre identité culturelle par le biais de

la langue française. On parle souvent de la « sainte trinité » des pères fondateurs de la négritude, à savoir le Sénégalais Léopold Sédar Senghor, le Martiniquais Aimé Césaire et le Guyanais Léon Gontran Damas. Le mouvement comprend également d'autres auteurs, dont le Guadeloupéen Guy Tirolien, le Sénégalais Birago Diop et le Haïtien René Depestre. Il répond à l'aliénation existentielle et culturelle des Noirs, largement due au colonialisme. Ses membres expriment la volonté de l'émancipation de l'homme noir et luttent pour une identité noire et une appartenance culturelle partagée définie par une histoire commune, qui mêle humiliation, souffrance, frustration, esclavage, commerce noir, mais aussi racines africaines communes, traditions ancestrales magiques, expérience pré-coloniale mythique et enfin Afrique comme espace identitaire unificateur. Pour Chevrier, ce mouvement est une réaction à la situation coloniale en Afrique d'avant 1960, il s'agit à la fois de l'expression d'une race opprimée, de la manifestation d'une manière d'être originale, d'un instrument de lutte et d'un outil esthétique. (Chevrier 1984, p. 39 – 40) Politiquement, ce mouvement est fortement de gauche, inspiré par le marxisme et le communisme. Il s'agit essentiellement du rejet du colonialisme et de ses conséquences, ainsi que d'une lutte pour l'égalité de la race noire. L'égalité ne peut fondamentalement être atteinte que par l'unité de tous les noirs. Du point de vue littéraire, le mouvement n'est pas tout à fait original, il s'inspire de la fécondité littéraire et culturelle de la *Harlem Renaissance* aux USA, et notamment à New York, et de sa présence à Paris au cours des « années folles », à savoir les années 1920, grâce à des auteurs comme Claude McCay et Langston Hughes. D'autres influences importantes étaient, par exemple, celles du jazz et des poètes décadents de l'époque précédente.

Le mouvement s'est concentré sur l'expression de la culture noire et il s'est tourné vers les racines culturelles africaines pour son inspiration spirituelle, alors qu'il faisait face au défi de la vision occidentale de la culture, colonisatrice de l'imaginaire commun et s'imposant comme une norme universelle. Le poète et homme d'État sénégalais Léopold-Sédar Senghor et le Martiniquais Aimé Césaire étaient tous deux étudiants à Paris à la fin des années 1930. Dans ce fait déjà, on constate un des paradoxes les plus évidents de la scène littéraire africaine, celui de s'être appuyée, dès le début, sur Paris en tant que théâtre des échanges culturels. La carrière de Senghor illustre d'ailleurs quelques paradoxes et contradictions qui caractérisent la littérature africaine francophone. Il a été le premier Africain à réussir l'agrégation, il a su adopter la culture et la langue françaises sans pour autant avoir complètement remplacé sa culture wolof d'origine. Senghor apparaît ainsi comme un parfait exemple de l'« entre-deux-rives ». Il a pleinement profité des opportunités offertes par l'accès au système éducatif français. Après la guerre, il a combiné une carrière d'écrivain avec une carrière politique, d'abord à l'Assemblée nationale et plus tard comme le premier président du Sénégal (1960-1980). De surcroît, il a été élu à l'Académie française en

1983. D'une part donc, Senghor semble incarner la participation à la politique métropolitaine d'assimilation culturelle, qui s'est finalement transformée en diverses formes de néocolonialisme. En revanche, sa poétique est marquée par la résistance plutôt que par un accord tacite avec le *statu quo*. Les valeurs culturelles africaines caractéristiques ainsi que la dynamique de la civilisation africaine sont mises en relief dans les nombreux recueils de poésie qu'il a publiés à partir des *Chants d'ombre* (1945). L'affirmation des valeurs culturelles noires est formulée à travers la langue européenne et diffusée par les éditeurs parisiens. La connaissance des thèses de base du mouvement de la négritude auprès d'un public plus large a été rendue possible grâce à plusieurs revues, souvent éphémères, *La Revue du monde noir* (novembre 1931 – avril 1932), *Légitime défense* (un seul numéro en 1932) et *L'Étudiant noir* (1934 – 1940), masi aussi grâce au soutien du grand intellectuel français Jean-Paul Sartre, qui a écrit la préface de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948) de Senghor. Comme de nombreux critiques l'ont souligné, la thèse de la *négritude* comme forme de contre-discours attaquant l'impérialisme culturel occidental a été formulée et diffusée de manière à se rapporter davantage aux cultures occidentales qu'à celles d'origine africaine. C'est également le public cible qui est problématique, car il est apparent que ce ne sont pas ceux dont le mouvement défend l'émancipation : la population noire de l'Afrique. Le genre de la poésie et une langue française difficile, voire hermétique, s'adresse davantage aux lecteurs instruits d'Europe, parmi lesquels les Africains représentent une grande minorité. La critique visait cependant non seulement ce paradoxe patent du lectorat, mais aussi l'essentialisme racial voire raciste, qui est à la base de la philosophie du mouvement. Il s'agirait d'un racisme « à l'envers », quoique Sartre y voit la négation de la négation du nègre. D'ailleurs, le racialisme latent de la négritude a été à la source de la remarque ironique de l'auteur nigérian Wole Soyinka, qui a dit que « le tigre ne réclame pas sa tigritude, il bondit sur sa proie et la dévore ». Malgré ces critiques partielles, il faut comprendre la naissance et l'existence de la négritude dans son contexte historique et souligner la signification immense, réelle et symbolique, dans le cadre de l'émancipation de la littérature africaine écrite en français, ainsi que de la prise de conscience de l'identité noire.

2.6 Les indépendances… et après

À partir des années 1950, l'Afrique fut témoin d'une série de bouleversements politiques et sociaux qui étaient des signes avant-coureurs de la décolonisation. Il était de plus en plus évident que les revendications politiques de la *négritude* devaient être prises au sérieux et que l'homme noir était vraiment résolu à se débarrasser du passé colonial. Tous ces grands changements se reflètent dans la

littérature : après le règne de la poésie, de 1939 à 1950, arrive l'âge du roman qui demeurera dominant jusqu'à aujourd'hui. Cette domination du roman s'explique par sa capacité à décrire, à donner une expression plus explicite sur les conditions d'existence des Noirs, à expliquer et analyser davantage que la poésie la nouvelle société qui était en train de s'édifier. Charles Bonn souligne que le roman africain des années 1950 a été toujours réaliste car sa visée était de « projeter la lumière sur la réalité coloniale. » (Bonn 2007, p. 21) Les jeunes écrivains avaient pour but de subvertir les mécanismes de domination coloniale et de montrer la réalité africaine authentique, sans fard. Ainsi Camara Laye, Mongo Beti, Ferdinand Oyono, Sembène Ousmane, Ake Loba, Olympe Bhêly-Quenum et bien d'autres entrent sur la scène littéraire pour critiquer la situation coloniale, pour raconter les histoires de l'homme noir au seuil de changements politiques et sociaux, la disparition d'un monde, le conflit de la tradition et de la modernité, le passage de l'enfance à l'âge d'homme, la migration de la campagne à la ville, de la tradition à la modernité, et parfois la migration de l'Afrique vers l'Europe. Ces traversées mènent très souvent à la tragédie, à la désillusion et au sentiment d'aliénation des protagonistes.

D'ailleurs, il est intéressant de remarquer l'amalgame de la littérature et de l'engagement politique de plusieurs de ces écrivains. Parmi les auteurs qui ont plus tard occupé des postes politiques supérieurs comme Senghor, se trouvent les sénégalais Cheikh Hamidou Kane Sénégal, les congolais Jean-Baptiste Tati-Loutard et Henri Lopes et le camerounais Ferdinand Oyono. Cet amalgame de la littérature et de la politique au plus haut niveau peut paraître insolite mais il est la conséquence du système dont la société coloniale a formé ses cadres. Une toute petite minorité de jeunes Africains qui ont poursuivi leurs études après l'école primaire a formé une élite censée coopérer avec les administrateurs coloniaux blancs par le biais des postes de fonctionnaires aux compétences et responsabilités relativement limitées. Le système éducatif français transféré en Afrique était égalitaire et rigoureux, ne faisant aucune concession aux étudiants de cultures diverses. Il n'est donc pas étonnant que ceux, comme Senghor, ayant déjà fait des études dans une université française, aient formé un groupe privilégié dont sont sortis plus tard les dirigeants politiques et littéraires. Il n'est pas non plus étonnant que la littérature anticoloniale qui a commencé à émerger remette en cause le discours de la domination culturelle française soit directement, soit du moins en cherchant à problématiser cette dernière.

L'école, la scolarisation et l'éducation en général figurent souvent dans les textes comme une expérience critique pour les jeunes Africains, car l'école « française » était habituellement l'endroit où ils ont, pour la première fois, rencontré les effets aliénants de l'environnement d'assimilation. Comme le dit Albert Memmi :

> Or la très grande majorité des enfants colonisés sont dans la rue. Et celui qui a la chance insigne d'être accueilli dans une école, n'en sera pas nationalement sauvé : la mémoire qu'on lui constitue n'est sûrement pas celle de son peuple. L'histoire qu'on lui apprend n'est pas la sienne. Il sait qui fut Colbert ou Cromwell mais non qui fut Khaznadar ; qui fut Jeanne d'Arc mais non la Kahena. Tout semble s'être passé ailleurs que chez lui ; son pays et lui-même sont en l'air, ou n'existent que par référence aux Gaulois, aux Francs, à la Marne ; par référence à ce qu'il n'est pas, au christianisme, alors qu'il n'est pas chrétien, à l'Occident qui s'arrête devant son nez, sur une ligne d'autant plus infranchissable qu'elle est imaginaire. Les livres l'entretiennent dans un univers qui ne rappelle en rien le sien ; le petit garçon y s'appelle Toto et la petite fille Marie ; et les soirs hiver, Marie et Toto, rentrant chez eux par des chemins couverts de neige, s'arrêtent devant le marchand de marrons. Un de mes anciens camarades de classe m'a avoué que la littérature, les arts, la philosophie, lui étaient demeurés effectivement étrangers, comme appartenant à un monde étranger, celui de l'école. Il lui avait fallu un long séjour parisien pour qu'il commence véritablement à les investir. (Memmi 1973, p. 133)

Tel était le cas, par exemple, du personnage du jeune Camara dans le roman de Camara Laye publié en 1953, *L'Enfant noir*, dont l'enfance est partagée entre deux parcours de vie, celui d'un village traditionnel d'une part et celui d'une ville française de l'autre. La vie du jeune Camara commence naturellement dans le premier environnement où il est progressivement intégré dans un monde étriqué, dans lequel son éducation continue d'être dirigée par son père et sa famille élargie. L'apprentissage dans ce contexte consiste en une série d'initiations. Au fur et à mesure de son adolescence, les circonstances conduisent le garçon à s'éloigner progressivement de la vie traditionnelle. Le roman fait ainsi revivre l'enfance de Camara Laye, un récit coloré par la nostalgie liée à la perte de son passé rural idyllique. L'expérience de Camara est en fait liée au sentiment de perte de tout un univers auquel succède un autre dont la compréhension reste à apprendre. Cela peut être clairement interprété au niveau collectif comme une incarnation des difficultés rencontrées par les Africains et les sociétés africaines sous le régime colonial. Malgré l'absence d'allusions directes au régime colonial responsable de la disparition des modes de vie traditionnels et malgré le fait que les liens entre le sort de l'individu et celui de la communauté tout entière ne soient jamais explicitement établis, l'expérience individuelle renvoie, au moins partiellement, au vécu collectif.

Le fait que le passé idyllique est une construction fictive plutôt qu'un portrait fidèle a été l'une des raisons pour lesquelles le roman a suscité des critiques. Le romancier camerounais Mongo Beti a contribué à l'histoire littéraire avec une réaction très vive, critiquant le fait que le roman, situé à l'époque coloniale, ne contient aucune référence à la réalité politique sous la domination coloniale. Le

roman est relativement schématique et exprime des dichotomies fondamentales bien comprises, par exemple celles entre le passé et le présent, le village et la ville, le mysticisme et la rationalité, l'individu et la communauté.

L'éducation est également le thème central du roman *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane, où le protagoniste, Samba Diallo, présente le dilemme collectif de son peuple lorsque son mode de vie traditionnel entre en contact avec la culture et les coutumes françaises. Pour Samba Diallo, tout comme pour Camara Laye, le conflit est perçu à travers la scolarité : il fréquente une école coranique traditionnelle avant d'être envoyé dans une école française. Cela le conduira à étudier à Paris, capitale symbolique d'une puissance étrangère qui a colonisé les terres de Diallobé.

Cependant, le roman ne critique pas directement le mal du colonialisme, il ne s'occupe pas des injustices de la domination coloniale. La rencontre des cultures africaine et européenne y est reconnue plutôt comme une conséquence inéluctable des forces historiques : une rencontre inévitable entre l'ancien et le moderne. Ainsi, le roman abandonne le débat de toute critique simpliste du pouvoir colonial. Pourtant, exacerbé par la nostalgie de l'innocence précoloniale perdue, il montre les effets dévastateurs du gouvernement colonial français sur la vision du monde des colonisés. En tant qu'individu exclu de la communauté, Samba Diallo ne survit pas à cette aventure. L'ambiguïté entourant sa mort reflète l'ambiguïté de l'aventure du titre du roman que Samba Diallo a vécue et qui lui a permis de vivre un certain temps entre deux traditions culturelles incompatibles. Sur le plan symbolique, la mort du protagoniste fait comprendre que le mode de vie de la communauté est probablement également voué à l'extinction. Le destin individuel est donc un signe avant-coureur du destin collectif, l'identité collective étant primordiale et l'identité individuelle n'étant qu'un exemple parmi tant d'autres.

Ces deux romans typiques de la période coloniale atténuent les chevauchements politiques et idéologiques de diverses manières et mettent en évidence l'expérience individuelle qui, cependant, reflète plus ou moins l'expérience collective. D'autres écrivains, tels que Mongo Beti, Sembène Ousmane et Ferdinand Oyono, entrés en littérature quelques années avant les indépendances de 1960, ont incorporé une critique politique plus directe dans leur travail. Le premier roman de Mongo Beti, *Ville cruelle* (1954), publié sous le pseudonyme d'Eza Boto, illustre sa conviction que la littérature devrait aborder les réalités spécifiques de la vie sous la domination coloniale et non pas se souvenir de la vie traditionnelle africaine comme d'un paradis perdu. *Ville cruelle* illustre comment Mongo Beti cherche un chemin entre ces deux possibilités. Le protagoniste, un jeune planteur de cacao nommé Banda, à la recherche d'une dot qui lui permettra de se marier, quitte son village pour la ville de Tang. En même temps, le voyage sert à lui ouvrir les yeux sur la cruauté et l'exploitation de la société coloniale. Il est tout aussi critique à l'égard des structures patriarcales extrêmement conserva-

trices qui régissent la vie traditionnelle africaine. Ces thèmes sont développés dans d'autre romans de Mongo Beti, tels que *Le pauvre Christ de Bomba, Mission terminée* ou *Le roi miraculé*.

La carrière du compatriote camerounais de Beti, Ferdinand Oyono, n'est pas marquée par le même paradigme. Entre 1956 et 1960, il a publié trois romans en une succession rapide, et en 1985 il a tourné le dos à la littérature et opté pour une carrière de diplomate et enfin d'homme politique. Malgré la courte durée de la carrière littéraire d'Oyono, deux de ses romans, *Une vie de boy* (1956) et *Le Vieux nègre et la médaille* (1956), continuent d'être lus comme des chefs-d'œuvre satiriques et humoristiques visant le colonialisme en tant qu'institution et le gouvernement colonial comme un ensemble de pratiques efficaces et éprouvées. Le protagoniste du premier de ces romans, Toundi, est un jeune garçon naïf dont l'admiration pour ses maîtres blancs – d'abord pour le prêtre puis pour l'administrateur colonial est telle qu'il aspire à l'assimilation, qui est en fait le but même de toute l'entreprise coloniale. Toundi lui-même ne se rend pas compte que la promesse d'une assimilation possible n'est qu'un outil rhétorique pour les colonisateurs afin de justifier la conquête coloniale et non pas une vraie politique sensée et réalisable dans la vie pratique. Les colonialistes n'étant pas dupes de la malhonnêteté de leurs propres positions mensongères, ne considèrent l'attitude de Toundi que comme un jeu ironique, une dérision et une critique de leur propre comportement. Le destin de Toundi est scellé. Les masques de bienveillance habituellement portés par les seigneurs coloniaux sont enlevés, révélant la violence qui leur est toujours disponible pour assurer un pouvoir et une domination durables. Toundi meurt en s'évadant de la prison où ses maîtres ont eu recours à la torture pour réprimer son comportement audacieux. La fausseté et l'hypocrisie, qui sont à la base de la relation entre le colonisateur et le colonisé, sont omniprésentes dans le roman *Le Vieux Nègre et la médaille*. Ayant rendu de bons et loyaux services durant de longues années, le personnage principal Moki recevra la reconnaissance des autorités coloniales, qui décideront de lui décerner une médaille. Moki souffre déjà lors de la préparation de la cérémonie ayant chaussé des souliers trop étroits pour ses gros pieds et endurant longuement un soleil écrasant avant d'être honoré. La scène produit un effet comique sans précédent. Après la cérémonie, enthousiasmé par la dévoration, Moki se saoule, perd sa médaille et doit passer la nuit en prison. L'ironie de la situation ressort, le lendemain, au moment où Moki se présente devant le chef de la police qui ne le reconnaît pas, ce qui, au bout du compte, révèle l'hypocrisie affligeante de toute la cérémonie. Comme Toundi, Moki est puni pour s'être trop rapproché du monde des dirigeants coloniaux et pour avoir cru en leurs fausses promesses.

Après la période d'indépendance, les œuvres les plus significatives de l'Afrique subsaharienne comprennent *Le Devoir de violence* (1968) du malien Yambo Ouloguem et *Les Soleils des indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma. Le style

d'Ouologuem est provocateur et agressif, essayant de mettre en évidence la responsabilité des Africains pour leurs échecs, tandis que Kourouma examine attentivement le choc entre les sociétés africaines traditionnelles et le modèle de civilisation imposé par les puissances coloniales. En guise d'armes, il utilise l'humour, le grotesque et le langage originel en mélangeant le français et les structures lexicales ou syntaxiques de sa langue malinké. À la fin des années 1970, le désenchantement causé par la désillusion de l'indépendance nouvellement acquise a été transféré à l'œuvre littéraire africaine en général. La critique de la colonisation est ainsi remplacée par la mise en accusation des régimes dictatoriaux qui ont profité du vide politique afin de s'emparer arbitrairement du pouvoir dans la plupart des pays africains indépendants. L'un des auteurs éminents de cette période est le dramaturge et romancier Sony Labou Tansi. Dans le célèbre roman *La vie et demie* (1979), il présente la figure d'un dictateur ubuesque énorme, à la fois monstrueusement menaçant et ridicule. Son roman présente également le personnage de Martial, un rebelle qui ne peut pas mourir, en dépit des des efforts du dictateur. La figure du dictateur sous diverses formes et évolutions est, après tout, l'un des traits typiques des années 1960, 1970 et en partie 1980. On peut supposer que les régimes dictatoriaux représentent les conséquences du colonialisme, qui a perdu sa force active mais dont l'héritage postcolonial combine les conséquences d'un pouvoir économique et géopolitique transformé en néocolonialisme, avec les intérêts des puissances mondiales regroupés, cette fois-ci dans le contexte de la guerre froide, pour continuer à piller le continent africain à travers des régimes dictatoriaux.

Dès le début des années 1980, les premières voix féminines, jusque-là quasi inexistantes, se font également entendre, comme *Une si longue lettre* de Mariama Bâ (1979), *La Grève des bàttu* (1987) d'Aminata Sow Fall, *Le baobab fou* (Šílený baobab, 1983) de Ken Bugul, *G'amarakano* (1988) d'Angèle Rawiri et *Une vie hypothéquée* (1983) d' Anne-Marie Adiaffi. Selon l'éminente critique Lilyane Kesteloot, cette arrivée tardive des femmes dans la littérature africaine est due au fait que dans le paradigme traditionnel qui a survécu en Afrique encore plus longtemps qu'ailleurs, le rôle de la femme a été celui de s'occuper de la maison et non pas d'être éduquée voire d'exprimer ses opinions (Kesteloot 2004, p. 272). Les nouvelles voix féminines répondent d'abord à la position subalterne et à l'aliénation des femmes dans une société patriarcale et souvent polygame, les hommes étant identifiés comme les principaux coupables. Peu à peu, même cette écriture féminine se différencie et s'enrichit thématiquement, comme le montre la sélection des auteures dans cet ouvrage.

3 DES RIVES DES AUTRES : MIGRATIONS, EXILS, DIASPORAS

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

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

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

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

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

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

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

3.1 Aspects théoriques et nouveaux paradigmes de la littérature migrante

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> L'écriture post-réaliste, la politique post-nativiste, la solidarité transnationale plutôt que nationale — et le pessimisme : d'une sorte post-optimisme pour équilibrer l'enthousiasme antérieur pour le *Soleil par l'indépendance* d'Ahmadou Kourouma.
>
> [...]
>
> La postcolonialité est en fait que son post-, semblable au postmodernisme remet en question des récits de légitimation antérieurs. Et il les défie au nom des victimes qui souffrent plus de trente républiques africaines (Appiah 2004, p. 353).

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

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

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

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

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

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

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

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

Comme l'a affirmé Cazenave :

> Or, les années 80 ont vu apparaître une nouvelle génération d'écrivains africains vivant en France. Contrairement à leurs prédécesseurs, ils offrent un regard de nature et de portée différentes. C'est un regard non plus tourné nécessairement vers l'Afrique, mais plutôt sur soi. Ces écrivains hommes et femmes contribuent à la formation d'une nouvelle littérature. S'éloignant du roman africain canonique de langue française, leur écriture prend des tours plus personnels. Souvent peu préoccupées par l'Afrique elle-même, leurs œuvres découvrent un intérêt pour tout ce qui est déplacement, migration, et posent à cet égard de nouvelles questions sur les notions de cultures et d'identités postcoloniales, telles qu'elles sont perçues et vécues depuis la France. Mais elles ne se circonscrivent pas simplement à la notion de littérature d'immigration : écritures de soi africain, « écritures africaines de soi » pour reprendre l'expression et le concept d'Achille Mbembe, elles démontrent la possibilité de s'auto-écrire et de se penser hors des prescriptions de l'occident/l'ancien pouvoir colonisateur.
>
> [...]
>
> De par son âge, c'est une génération littéralement post-coloniale qui ne peut qu'avoir un rapport à la langue et à la culture française différent de la génération africaine précédente.
> (Cazenave 2003, p. 7-8)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> Hé !... Hé ! Voyez-moi celui-là ! Là, en face de moi ! qu'il dit. Regardez comme il est habillé ! C'est des gens comme ça qui font honte à l'Afrique. [...]
> Les Blancs, quand ils voient des Noirs fringués comme ça, ils pensent tout de suite qu'on est tous pareils ! Heureusement que nous sommes là pour sauver l'honneur du continent ! (Biyaoula 1996, p. 14)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> Soudain uni cri ! Un cri perçant. Un cri qui venait briser l'harmonie, sous ce baobab dénudé, dans ce village désert. L'enfant s'enfonçait, de plus en plus profondément, la perle d'ambre dans l'oreille.
> Le cri retentissait dans une chaleur de rythme et de danse. (Bugul 1983, p. 25)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> Pourtant, la télévision montrait aussi d'autres grands clubs occidentaux. Mais rien à faire. Après la colonisation historiquement reconnue, règne maintenant une sorte de colonisation mentale : les jeunes joueurs vénéraient et vénèrent encore la France. À leurs yeux, tout ce qui est enviable vient de France.
> Tenez, par exemple, la seule télévision qui leur permet de voir les matchs, elle vient de France. Son propriétaire, devenu un notable au village, a vécu en France. L'instituteur, très savant, a fait une partie de ses études en France. Tous ceux qui

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

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

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

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

[...]

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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, A*b*, *a*B, *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 amphibies pour pouvoir s'adapter à divers environnements. Cela débuta au XIXe 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 nait 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 XIXe 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 XIXe 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 avions 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 Bakthine 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 Acheraïou (2005), « la critique actuelle, surtout postmoderne, l'étudie d'une perspective théorique et historique qui se poursuivit rarement après les XVIIIe et XIXe siècles ». (Acheraïou 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'Acheraïou 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 » (Acheraïou 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 XIXe 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 (Acheraïou 2005, p.6). Le concept d'« hybridité » avait au XIXe siècle une dimension purement biologique. Il s'est transmis ensuite aux autres domaines de la vie humaine au cours du XIXe 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 (Acheraïou 2005, p. 88).

De semblables stratégies ont été conservées tout au long du XXe 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 XIXe siècle. Un autre moment intéressant concerne l'origine des débats sur l'hybridité. Tandis qu'au XIXe et au début du XXe siècle ces débats viennent presque uniquement des Européens, la nouvelle conceptualisation de l'hybridité est en grande partie assurée, dès la fin du XXe 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 nait 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 » (Ricœur 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 XIXe 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 tenant 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 dénient 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 (Acheraïou 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 XXe siècle, une partie du discours qui risque de répéter, par un renversement paradoxal, le discours colonial raciste ou racialiste. 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 XXe 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 XXe 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 appuierons 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 irrémissibles, 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 débarrasser 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 XXIe 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 *Afropean 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 suivit depuis le XXe 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 *Québécoite* (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

> 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'acquérir 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 supporteurs 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 glissantien 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 carnavalisation, 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 créé 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 glissantien 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 entraine 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 Efoui 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 lacis 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 ornementations rajoutées 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 au 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 représentant les plus connus et ses livres comptent parmi les plus grands succès de cette région. Nous

osons dire que ce succès tient en partie au fait qu'il a su écrire dans l'entre-les-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 Ouédraogo, 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. » (Ouédraogo 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. (Ouédraogo 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 Ibrahima, 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'agiti 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 reconnaissaient 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-traduction 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

> 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 a 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.

5 DES RIVES NOUVELLES : HUMOUR, IRONIE ET ENFANCE

Depuis les deux chapitres précédents nous avons compris que migrer ouvre de nouveaux défis de vie et de nouveaux environnements pour créer quelque chose de nouveau, non seulement sur un plan individuel et personnel, mais aussi sur un plan artistique. C'est à quoi l'hybridité et la créolisation contribuent, c'est-à-dire à forger de nouveaux principes de base et à créer de nouvelles formes. En même temps, comme nous avons également essayé de le souligner, c'est l'hybridité qui résulte d'une combinaison de formes déjà existantes et bien connues, tout en leur apportant quelque chose d'original et d'inédit, de révélateur.

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons tout d'abord sur la façon dont se comporte en général la nouveauté. Nous évoquerons ensuite les manifestations du nouvel individu en littérature subsaharienne francophone contemporaine et ce, dans le cas particulier de la diaspora africaine. Enfin, nous rechercherons quels formes et contenus nouveaux apparaissent sur le plan des « vieilles » littératures, comment les littératures occidentales sont actualisées par la diaspora subsaharienne. *Nihil novi sub sole*, disait-on déjà dans la Bible. La question fondamentale sera par conséquent de savoir si et de quelle manière ces nouvelles formes peuvent réellement surgir, et comment nous pouvons les reconnaître et les analyser.

Ces questions semblent dépendre de la philosophie de vie qu'adoptent les communautés humaines et chacun de ses membres : considèrent-elles l'histoire ou leur propre vie linéairement, comme une ruée continue vers quelque chose de nouveau, ou les voient-elles au-delà du principe du cercle, qui conduit le monde selon des cycles, ou encore selon le cycle infini du retour éternel, comme le conçoivent Héraclite et Nietzsche ? Selon ce dernier, l'Homme peut en effet en tirer leçon sur le plan éthique pour mener sa vie *ad vitam aeternam*, comme si

elle devait se répéter à l'infini. Après tout, cela peut aussi s'appliquer à l'art et à la littérature : créons en tant qu'artistes afin que notre travail puisse intégrer des temps infinis, de sorte qu'il ait chaque fois quelque chose à dire aux générations futures.

Originalité et créativité sont le plus souvent des qualités inhérentes à tous les artistes. Ou plutôt le désir d'en faire preuve, ce qui est aussi le cas de la littérature, laquelle travaillant avec des idées, tente de se démarquer idéologiquement, raisonnablement et surtout différemment des générations précédentes. *La Querelle des anciens et des modernes*, la célèbre querelle entre artistes classiques et modernes, déjà d'actualité au XVIIe siècle en France, se poursuit encore. Il s'agit en effet de se définir d'une part par rapport à la génération précédente, et d'autre part selon le système de valeurs établies, souvent perçues comme vieilles et dépassées. Selon la nature de la vision du monde et la philosophie de vie, il peut en revanche se produire un phénomène opposé : idéalisant le passé, l'artiste désirera revenir à un âge d'or ou classique, par exemple à l'Antiquité, dans laquelle il recherchera ses modèles.

Un tel phénomène se retrouve également dans la littérature africaine qui possède ses admirateurs des « classiques » du mouvement de la négritude mais aussi ses bien plus nombreux détracteurs s'opposant aux classiques et polémiquant avec eux sérieusement, voire les parodiant. Quoi qu'il en soit, même si ces groupes aux visions différentes se renouvellent sans cesse, ils finissent inconsciemment et de toute façon par s'inspirer de ce qui a déjà été écrit.

C'est la raison pour laquelle nous voudrions dorénavant nous concentrer sur plusieurs moments cruciaux. Pour ce faire, nous prendrons pour point de départ la nouvelle création, et notre thèse principale consistera à analyser le passage de la création collective à celle qui tend vers l'individualisme postmoderne et vers l'introspection de soi d'une quête identitaire. Ce fait, qui peut paraître évident, transforme en réalité radicalement l'esthétique de l'écriture africaine que nous définirons du point de vue de l'identité et de l'altérité, ainsi que dans la relation de l'individu à son environnement. Comme nous le verrons, la nouvelle approche conduit à une bien plus grande subversion, non seulement envers les générations précédentes, mais envers l'écriture en général. Cette subversion se manifeste dans un style d'écriture postmoderne qui s'avère pleine d'humour et d'ironie. De telles questions déterminent pour une large mesure le discours contemporain sur la littérature africaine. Témoin, y compris le plan symbolique, l'expression d'un nouveau retour à l'enfance, envisagée non plus dans sa forme collective, mais sur un plan personnel, au niveau des souvenirs. Notre étude conscrée aux œuvres sur l'enfance d'Alain Mabanckou permettra d'illustrer le phénomène.

En s'appuyant sur plusieurs exemples tirés de textes africains, ce chapitre vise donc de façon générale à montrer leurs éléments créatifs et originaux ainsi que

la façon dont s'en servent d'autres littératures. Ce faisant, nous voulons aussi convaincre le lecteur que cette littérature est non seulement digne d'être lue, mais peut être aussi source du plaisir de lecture. Étant donné le cadre limité de notre étude, nous ne pouvons attirer l'attention sur tous les auteurs africains dont l'originalité mériterait notre intérêt, mais mentionnerons ceux qui nous semblent ouvrir de nouvelles perspectives de réflexion et de nouveaux chemins.

5.1 Concept de la nouveauté et de l'originalité artistique et littéraire

Dans le sous-titre de ce livre, nous parlons de nouveaux récits et de nouvelles esthétiques. Mais que veut dire « être nouveau » dans le contexte des auteurs subsahariens ? Est-ce de la nouveauté absolue ou relative ? Pour comprendre l'originalité des auteurs subsahariens contemporains, il paraît important de comprendre d'abord la notion de l'originalité et de la nouveauté en général. Qu'est-ce que la « nouveauté », quelle définition lui donner ? En guise de réponse, résumons en brièveté quelques points de notre recherche précédente intitulée *La création et la créativité de Réjean Ducharme* (Vurm 2014). Dans cette monographie, nous avons constaté que presque tous les ouvrages qui abordent la créativité générale ou artistique, soulignent l'importance de la composante « nouveauté » ou « originalité » pour qu'une activité ou un produit puissent être désignés comme créatifs. Le Nouveau dépasse largement sa signification première : c'est un dépassement qui comporte en soi la nécessité de négocier son étendue conceptuelle, laquelle, à son tour, fait réfléchir aux conséquences du Nouveau en art et en littérature. En fait, tout un domaine de réflexion sur l'art, et plus spécifiquement sur la littérature, pourrait être fondé sur la recherche et la négociation entreprise par les artistes au sujet des limites de ce nouveau et de sa place dans l'histoire de l'art. Le nouveau peut être considéré comme un concept philosophique et une composante de la créativité qui, tout comme cette dernière, semble facilement accessible à tout observateur mais dont l'analyse approfondie comporte des enjeux. Cependant, le Nouveau présente également l'avantage de traverser tous les domaines des idées et des activités humaines et permet ainsi d'établir des comparaisons. (Vurm 2014, p. 53).

Bien que ce terme générique se lise uniquement du point de vue de la rencontre avec le « vieux », le champ sémantique du « nouveau » contraste avec plusieurs autres champs antonymiques comme « nouveau vs. ancien, antique » (si l'on considère par exemple l'âge au sens d'une époque historique), « nouveau vs. vieux » (l'âge étant pris ici au sens de nombre d'années d'un être humain), « nouveau/d'une certaine date » (comme par exemple nouveau-marié, nouveau-né), « nouveau/déjà survenu » (par exemple, un événement nouveau), « nouveau/banal » (une idée nouvelle). Proposons maintenant en regard de ces dichotomies

quelques synonymes correspondant au domaine du Nouveau, tels que « contemporain », « jeune », « récent », « inédit », « original » (Vurm 2014, p. 54).

En observant les différentes régions du champ sémantique du « Nouveau », nous constatons certains traits communs à ces notions. Parler de « Nouveau » renvoie en effet nécessairement à la notion de temps, chaque chose nouvelle se situant sur cet axe par rapport à la chose comparée. Il s'agira donc de mesurer la distance qui sépare ces deux idées pour situer approximativement le Nouveau dans tel ou tel sous-champ sémantique.

Observant divers emplois de termes synonymiques et antonymiques à l'œuvre dans le champ linguistique du nouveau, nous nous sommes efforcé de déterminer à partir de quel moment parler de nouveauté était possible. Malgré l'arbitraire auquel nous pouvons être confrontés, notre étude du Nouveau représentait une tentative objective de tracer la frontière entre le Nouveau et le non-Nouveau, qui existe à chaque période historique et dans chaque société. Nous avons également souligné le fait que la limite tracée entre le Nouveau et le non-Nouveau est hautement arbitraire, mais qu'un accord tacite ou conventionnel commun de la plupart des locuteurs permet l'emploi objectif de ce terme.

La position du Nouveau dans telle ou telle société n'est cependant pas évidente. Les dichotomies Nouveau/non-Nouveau sont liées à l'axiologie par laquelle la société projette sur celle-ci une valeur. Chaque société, et surtout chaque période historique, accordent une valeur différente à ce qu'elles jugent comme nouveau. L'échelle axiologique du Nouveau s'étend entre un pôle complètement négatif et un pôle complètement positif. Il ne faut pas trop chercher pour constater que cette axiologie trouve en partie son origine dans la nature. Ainsi pose-t-elle un regard fonctionnel sur le vieux/l'ancien comme synonyme d'une chose usée, de moindre valeur. Cette dépréciation du vieux décèle un mécanisme logique assez simple, utilitaire. Pourtant, cette première connotation crée un paradoxe parce qu'il en existe une autre, liée à la sagesse, comme c'est souvent le cas dans les sociétés traditionnelles. Le vieux est également synonyme d'expérience et d'intelligence acquise par accumulation du savoir. (Vurm 2014, p. 57)

Or, le paradoxe du Nouveau consiste dans le fait qu'il peut être fondamentalement envisagé de plusieurs manières : comme une force négative ou positive, dont le développement peut être linéaire et infini, ou bien circulaire, revenant cycliquement. Le « Nouveau linéaire » est absolu de par sa nature, alors que la position du « Nouveau circulaire » exige d'être négociée et recréée. La recréation du « nouveau circulaire » peut se produire par convention, c'est-à-dire en désignant un phénomène qui revient une nouvelle fois comme nouveau et que la plupart des personnes qui font autorité jugent comme tel. Une autre forme courante de l'apparition du Nouveau, mais peu souvent prise en considération, est liée au fonctionnement de la mémoire et à l'oubli. Grâce à l'oubli, nous pouvons redécouvrir du Nouveau là où il y n'en avait pas quelques années auparavant. L'oubli

comprend ainsi un territoire important qu'est le « nouveau subjectif », différent pour chaque sujet mais indispensable à l'éternel retour. Par son existence, il rend possible que du répétitif soit compris comme original, et apprécié ainsi. Il représente aussi, dans le monde actuel, l'une des façons de pouvoir parler du « radicalement nouveau » et du « nouveau proprement dit », pour reprendre les termes de Carl R. Hausman, dont l'approche est phénoménologique (1984).

Selon ce critique, l'observateur de la nouveauté comme concept philosophique, qui s'impose comme telle au récepteur d'une œuvre d'art, remarque immédiatement une différence. En même temps, il n'est pas facile de discerner entre « nouveau » et « différent ». Hausman utilise l'exemple de la production quotidienne, pour laquelle chaque chose créée récemment devient automatiquement nouvelle parce que différente de ce qui précède. Chaque produit créé acquiert donc une identité unique, « inédite » qui permet de la distinguer et d'éviter qu'on ne la confonde avec deux identités différentes. Il s'avère donc que la faculté de discerner demeure la condition fondamentale pour reconnaître la nouveauté et l'originalité. Hausman parle d'une « nouveauté » irréductible et sans précédent. Cependant, cette différence n'est pas suffisante en elle-même pour qu'on puisse parler de nouveauté proprement dite. Nous constatons ainsi qu'il existe des degrés d'intensité du Nouveau qui varient et qui ont pour base commune la différence.

Le problème herméneutique qu'une telle démarcation entre le Nouveau proprement dit et entre le différent prend de multiples formes. Le plus important est celle du paradoxe de l'interprétation du Nouveau, qui consiste à devoir interpréter un phénomène nouveau dans un système de vieilles règles établies. Si le Nouveau proprement dit doit être compris et interprété dans un tel système, le système lui-même des règles d'interprétation ne peut pas rester immuable et doit être dynamique en envisageant sa propre reconfiguration dans le futur. Tout en posant cette condition, le système n'est jamais en mesure de « prévoir » l'apparition du Nouveau proprement dit, précisément du fait de son caractère imprévisible. Seul un hasard ou sa mutation quelconque peut aider à rencontrer ce Nouveau, lorsque l'interprète, par expérience ou par pure coïncidence, s'oriente sur l'art ou sur l'objet désigné comme nouveau, et lorsqu'il est capable de l'apprécier dès son apparition immédiate. (Vurm 2014, p. 59)

Pour opposer une autre dichotomie à celle de Hausman, une qui serait opératoire pour la suite de notre recherche, nous proposons de distinguer celle du Nouveau absolu et du Nouveau relatif. En accord avec ce qui précède, nous croyons qu'il est difficile de créer de l'absolument nouveau, en art, en littérature, ou ailleurs. Cependant, il y a beaucoup d'exemples du Nouveau relatif, exemples déterminés par l'oubli, par le sujet observateur ou par le contexte général ou spécifique, dans lequel ils émergent, ainsi que par d'autres facteurs qui peuvent intervenir dans le processus complexe de la constitution de la nouveauté. Le

Nouveau relatif peut être en même temps coextensif avec le Nouveau proprement dit, dans le sens de « original », parce que ce dernier dépend largement de la subjectivité de l'observateur et du contexte dans lequel le Nouveau émerge.

5.2. Arrivée d'un nouveau « moi » : l'individualisme croissant en littérature subsaharienne

De quelle façon la littérature subsaharienne emploie-t-elle les expressions spécifiques à la nouveauté ? Les écrivains d'origine subsaharienne vivant en France ou en Europe sont entrés sur la scène littéraire grâce à leur position en tant que créateurs autonomes et libres par rapport au monde extérieur, aidés en cela par une veine artistique nouvelle qui les différenciait de leurs prédécesseurs. Cela concernait non seulement leur existence dans ce nouvel espace, mais aussi leur position culturelle et littéraire par laquelle ils obligent leurs lecteurs à reconsidérer les anciens cadres de lecture et d'interprétation de la littérature subsaharienne, à participer au décentrage du roman africain (Cazenave 2003, p. 14). Nous semblons percevoir ici une nouveauté relative, telle que proposée ci-dessus, dans plusieurs de ses aspects. D'abord, il s'agit d'un nouvel individu-personnage qui représente une innovation par excellence : exilé marginal, clandestin, anti-héros ou victime, parfois arriviste ou profiteur. La nouveauté est relative. Un tel type de personnage n'est pas nouveau dans les romans de formation précédents. Il paraît cependant, que ce type se déplace du rôle d'un personnage secondaire, subalterne, vers le devant de la scène. Il commence à représenter toutes les manifestations d'une identité problématique, troublée, d'un malaise existentiel entre deux continents, entre deux rives. Cet anti-héros est incompris, solitaire, à la quête éternelle de son identité.

Ce qui est relativement nouveau aussi, c'est la conception du milieu et de la société d'accueil où ce héros problématique se trouve. Le milieu n'est pas nouveau dans l'absolu. Comme nous l'avons vu, *L'aventure ambiguë* ou *Un nègre à Paris* présentent aussi un héros qui vit le malaise identitaire et le choc du nouveau milieu. Les protagonistes de ces romans savaient que leur « exil » était de durée limitée et qu'un jour, ils retourneraient au pays natal. Cette perspective change pour les nouveaux « héros ». Ils n'espèrent pas retourner, ils veulent rester en France. Ils ne brisent leur « exil » que s'ils sont expulsés de force, par les autorités ou par une autre nécessité.

C'est également la tonalité de la narration qui est nouvelle. L'écriture contemporaine vient en effet perturber l'horizon d'attente des lecteurs, en leur offrant de nouveaux paradigmes où l'humour, l'individualité et la liberté sont les principaux attributs de la création qui « se veut témoignage sur l'homme, témoignage

fondé sur l'individualité la plus profonde, la plus universelle. » (Diop 2001, p. 12) Si l'humour et l'ironie ne sont pas nouvelles, loin de là, nous constatons que ces procédés sont beaucoup moins conventionnels, plus ludiques et débridés, comme c'est le cas chez Bessora, Mabanckou ou Beyala.

Bref, nous constatons dans la littérature subsaharienne contemporaine un accent mis sur d'autres thèmes, un regard posé ailleurs que sur l'Afrique, une mise en relief de l'individualisme, dont la compréhension permettra de reconnaître, d'une part, la constitution d'une nouvelle vision du monde et, d'autre part, la naissance d'une nouvelle esthétique :

> Le roman de la diaspora à Paris [...] tourne son regard ailleurs que vers le continent africain et, lorsqu'il le fait, prend Paris ou la France comme son point d'origine, tenant le continent et ses compatriotes sous un regard à la fois externe et familier. C'est un roman qui par mille et une marques, déclare son individualité et tient à s'écarter des voies habituelles prises par le roman africain postcolonial du continent. (Cazenave 2003, p. 149)

Dans le contexte culturel africain, la question de l'individu semble être exceptionnellement complexe, car contrairement au monde occidental, l'individu en tant que concept n'a pas en Afrique longtemps représenté une entité indépendante. Comme le dit Nordmann-Seiler, la société africaine n'était « absolument pas individualiste » (Nordmann-Seiler 1976, p. 62). Un modèle sociologique s'impose ici (Durkheim 1960, Birnbaum, Leca 1986, Dumont 1983). En analysant les sociétés, les sociologues distinguent entre le collectivisme (le holisme) et l'individualisme. Dans les sociétés individualistes, ce sont les individus qui sont primordiaux. Là où l'individu disparaît derrière l'idée de la collectivité, où l'aspect collectif est plus important que la somme de ses individus, nous parlons de sociétés holistiques ou collectivistes. La société africaine traditionnelle est une société holistique. Une fois qu'un individu commence à s'affirmer en tant que sujet, cela va contre l'idéal de la société collective, l'individu s'aliène à elle. Ainsi, la littérature africaine dans son parcours historique semble suivre ce modèle sociologique, du collectivisme vers un individualisme plus ou moins grand. Plus on s'éloigne des débuts de la littérature subsaharienne, plus on perçoit l'aliénation de l'individu par rapport à sa communauté. Les premières productions littéraires sont encore tributaires de la supériorité des communautés sur les individus, comme c'est le cas chez les auteurs de la négritude et de la littérature anticoloniale. De ce point de vue, il est intéressant de noter les stratégies textuelles que certains auteurs utilisent pour créer des portraits individualisés tout en respectant les exigences de la vision collective de la société. Les techniques d'écriture utilisées par les premières femmes-écrivains africaines en constituent d'excellents exemples. Leurs histoires autobiographiques, sont en fait, et ce bien

qu'elles parlent à la première personne du singulier, des portraits assez généraux de femmes africaines. L'histoire racontée devient ainsi un exemple pour relier l'individu à la communauté dont il est le représentant. Avec les indépendances, les changements politiques ont été accompagnés de changements thématiques, les romanciers découvrant un nouveau type d'homme africain au cours des trois décennies qui ont suivi les déclarations des indépendances, entre 1960 et 1990. L'individu en tant qu'entité indépendante est apparu dans les créations littéraires.

Depuis les années 1980 à peu près, la vision des écrivains s'intériorise. Alors que durant la décolonisation, les écrivains avaient pris part à la lutte pour l'indépendance de leurs pays, après l'indépendance ils ont été été déçus par les conséquences politiques qu'elle avait entraînées. Quelques-uns s'engagent contre les nouvelles dictatures, comme Mongo Beti ou Ahmadou Kourouma, bien que ce soit très souvent de la position d'un auteur exilé. L'arrivée des dictatures mène en même temps à une déception chez de nombreux auteurs. Cette constatation a pour conséquence une aliénation des valeurs traditionnelles et l'adoption d'une nouvelle attitude envers le monde. Victime d'une situation extérieure qu'il ne peut corriger, laquelle en outre restreint sa liberté d'expression et de mouvement, l'individu acquiert une identité fort problématique et doit faire face à des troubles identitaires.

Bien que les questions concernant l'individu et ses préoccupations existentielles occupent l'humanité depuis les temps immémoriaux, ce n'est sans doute qu'avec la modernité que nous pouvons conceptualiser philosophiquement un être humain en tant qu'individu. Avec la modernité, l'individu a en effet tendance à être considéré comme étant au centre de la perception du monde, un point de départ de son analyse. Ainsi l'humain individué est-il défini comme une entité indépendante stable, alors que dans le même temps les intellectuels, voulant connaître quels caractères distinctifs spécifiques le différencient des autres individus, parlent de son identité. L'identité qui émerge au cours de la modernité devient-elle un nouveau paradigme nécessaire à la compréhension du monde. Dans la transition entre la modernité et la postmodernité, le concept de l'individu, bien qu'il ait subi de nombreuses modifications, est resté un point de repère (Husti-Laboye 2009, p. 48). Ce concept a en effet contribué à la création d'une nouvelle phase concernant les caractéristiques actuelles de l'individualisme et de la postmodernité. Au cours de cette nouvelle phase, l'identité de l'individu est brisée en des facettes multiples. Une telle procédure met cependant en évidence que chaque individu distinct semble rester une entité indépendante et unique. Dans ces conditions, l'identité se modifie considérablement, devient instable et plurielle, fragmentée. Comment saisir cette identité fragmentée ? L'une des méthodes possibles est celle qu'offre Paul Ricœur dans son traité *Soi-même comme un autre* (1990). Le philosophe français remarque à juste titre que l'identité de

chaque personne est constituée d'éléments qui sont constants tout au long de la vie, et d'éléments qui changent au fil du temps. La composante immuable de l'identité constitue la base biologique de chaque personne, mais les influences de l'environnement, qu'elles soient sociales, culturelles ou autres affectent l'identité. C'est pourquoi l'identité se forme au fil du temps, un processus qui dure toute la vie.

Cette évidence a conduit Ricœur à distinguer les deux composantes fondamentales de l'identité humaine : la soi-disant identité numérique *idem* (du latin, *le même*) et l'identité variable temporelle *ipse* (du latin, *lui-même, lui en personne*). *Idem* est l'invariant, la constante qui ne change pas, par exemple les caractéristiques biologiques d'un être humain ainsi que son caractère, toujours selon Ricœur. En revanche, *ipse* présente un certain paradoxe en ce qu'il exprime la continuité, voire la « mêmeté » d'un individu qui subit une transformation dans le temps. Une façon de pallier, voire de combler ce paradoxe réside dans le pari ou la promesse que peut se faire à lui-même un individu de rester au fil du temps tel quel, identique. L'identité de chaque personne apparaît alors comme un processus dialogique entre *idem* et *ipse* au cours duquel un certain espace est créé, un espace que chaque individu comble par le concept d'une soi-disant identité narrative, laquelle représente une voie médiane résolvant précisément le problème de la continuité temporelle tout au long de la vie humaine. On peut supposer que c'est la composante identitaire de l'*ipse* qui représente la partie de l'individu lui permettant de se projeter dans le monde fictif en tant que personnage, et que cette identité narrative est étroitement liée à la littérature, ainsi qu'au mode de création des auteurs de la diaspora africaine. Ricœur appelle « identification » la transition de l'identité *idem* à l'identité *ipse* mise en scène par l'identité narrative, par laquelle l'individu s'identifie par ses actes. Ainsi l'identification des narrateurs permet-elle à un individu de prendre de nouvelles identités, de jouer avec sa véritable identité, de rendre toutes ses identités différentes et de donner à son existence un sens nouveau.

La principale constatation qui ressort de l'analyse de la plupart des romans de cette époque, est que les écrivains africains contemporains vivant en France utilisent des stratégies issues directement du contexte du monde postmoderne, telles que d'une part, la déconstruction du profil du personnage, la mort du sujet en tant que réalité indépendante, cohérente et prédéfinie, et d'autre part, sa reconstruction réalisée à l'aide d'éléments hétérogènes. La question de l'appartenance multiple d'un individu fictif, et celle concernant la crise identitaire qui lui est apparentée nous semblent pour ces raisons être le thème principal desdits romans. Quoique tous les écrivains ne partagent pas cet avis, tous ces textes soulignent selon nous le renversement profond des valeurs dues aux migrations et à l'exil, ces valeurs introduisant un nouveau mode de fonctionnement du temps et de l'espace régis par d'autres lois. Par rapport aux générations précédentes, la

littérature d'origine subsaharienne met beaucoup plus l'accent sur l'individu et son destin en l'absence de hiérarchie ou de domination. Pour une meilleure mise en évidence, résumons dans le tableau ci-dessous les connaissances théoriques tirées de ce chapitre et des chapitres précédents, tout en notant d'ores et déjà une certaine généralisation des tendances qui y sont représentées.

Période	**Engagement**	**Représentation**
Littérature anticoloniale	Oui	Collective
Littérature des indépendances	En partie	Collective → individuelle
Littérature postcoloniale (Postmodernité)	Non ou très peu	Individuelle

Tableau 1 : Périodisation des tendances générales

5.3 Comique, humour et ironie : nouvelles stratégies narratives globales dans la littérature subsaharienne contemporaine

Comment le nouvel individu peut-il vivre dans le monde postmoderne, dans un monde au passé colonial et au présent postcolonial tout aussi subversifs l'un que l'autre ? Les éléments essentiels qui s'en dégagent sont le comique, l'humour et l'ironie, ainsi que d'autres procédures qui leur sont liées. Avant de nous concentrer plus spécifiquement sur l'humour et l'ironie présents dans la littérature africaine subsaharienne, décrivons brièvement ces termes et leurs diverses manifestations, ainsi que certains pièges qui peuvent accompagner leur analyse littéraire. Bien des chercheurs affirment que la critique peine beaucoup à saisir le rire, l'humour ou le comique et que « le rire résiste à tout essai d'explication d'ensemble et se moque de tous ceux qui croient en avoir déterminé les causes. » (Sareil, p. 1) Du point de vue de la critique littéraire qui essaie de comprendre et de décrire dans le minutieux détail le fonctionnement de chaque aspect de la littérature, il s'agit là d'une déclaration plutôt pessimiste, bien que nous sachions que ce sont le rire et l'humour qui constituent l'un des phénomènes les plus complexes de l'art et de la création. Il est donc souhaitable de nous poser des questions sur la façon dont ceux-ci fonctionnent.

Quelles sont les causes qui rendent en quelque sorte impossibles l'analyse ou la description des mécanismes déclencheurs de l'humour, en particulier la multiplicité de ses définitions ainsi que diverses approches et points de vue où se

rencontrent psychologie, philosophie et linguistique, mais aussi science littéraire et narratologie ? Le rire et l'humour de fait couvre toutes les activités humaines, appréhendant d'une façon complexe ce que nous sentons, ressentons, vivons, observons, que ce soit dans notre vie quotidienne ou dans une œuvre d'art, qu'elle soit picturale, théâtrale, littéraire (Simédoh 2012, p. 7). Ainsi, bien que le rire soit complexe et compliqué à définir au niveau de la recherche, nombre de chercheurs ayant traité le rire et l'humour le relèguent au second plan, le définissant comme peu sérieux, comme si le rire niait et son propre fonctionnement et ses propres expériences que lui fournit pourtant la raison grâce à sa logique de perception et de saisie du monde qui l'entoure.

Par le prisme de l'exploration littéraire de l'humour en général ainsi que de l'humour particulier de la littérature africaine, le livre de Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, traite de façon relativement complète ce qu'est l'humour. Comme d'autres ouvrages, ce texte note dès l'introduction à quel point il est difficile, compte tenu de ses multiples manifestations, de cerner l'humour :

> Une tradition philosophique ancienne et riche s'est intéressée au rire, des travaux sans nombre ont tenté de cerner la notion, les histoires des humours nationaux fleurissent partout, mais l'humour, en tant que phénomène clairement identifié et généralement accepté, n'existe pas. [...] Il semble impossible de réduire théoriquement ce qui incarne un « je ne sais quoi » de l'esprit sans le détruire du même geste. (Moura 2010, p. 1)

Moura se consacre particulièrement à l'humour littéraire, à sa fonction et ses manifestations dans les œuvres littéraires. Ses conclusions générales nous semblent très bénéfiques et bien adaptées à l'analyse de l'humour des textes africains, car il explique de façon compréhensible et logique les différences entre humour, comique et rire, tout en notant la causalité évidente qui existe entre ces deux derniers termes. Il conclut d'ailleurs que l'humour recoupe en partie le comique, alors que la relation entre humour et rire est beaucoup moins directe. Cette relation devient encore plus problématique dans le domaine littéraire en raison du fait que

> [une] série d'obstacles à la littérature contrarie en effet le rire franc. Le plus souvent, le lecteur se trouve seul alors qu'on rit plutôt en groupe ; il découvre un écrit d'une certaine longueur quand on rit davantage dans une situation de communication orale, où la parole est brève et s'accompagne de signaux corporels comiques ; il a une connaissance approximative du contexte d'écriture et du système des références textuelles alors que le rire procède le plus souvent d'une connivence claire ; il est confronté à une intention esthétique, ignorée de qui veut d'abord faire rire, et se trouve dans

> une position de distance par rapport à la page qu'il découvre quand le rire manifeste fréquemment la proximité du rieur avec celui qui le fait rire. Bref, [...] [l'humour c'est] lorsque le lecteur sourit malgré tous les obstacles à l'hilarité inhérents au texte littéraire. (Moura 2010, p. 4)

Bien que cela puisse paraître paradoxal, les textes humoristiques ne suscitent pas de rires, et ce n'est même pas leur but. Pour la plupart des lecteurs, ils favorisent plutôt l'amusement, ils provoquent un sourire ou un rire. Moura note que l'humour se crée là où le lecteur sourit « malgré » le texte littéraire. Selon ce critique français, l'humour peut être vu beaucoup plus subtilement si l'on essaie de le distinguer du comique :

> Cette conception très large, qui fait de l'humour le simple synonyme de « comique », s'avère incapable de saisir la subtilité d'une inspiration courant à travers un grand nombre d'œuvres parmi les plus remarquables de la littérature occidentale. S'interroger sur l'humour suppose donc d'abord d'évaluer sa place dans la constellation des termes et des notions liés au comique, avant de vérifier la manière particulière dont il s'inscrit dans la théorie et l'histoire littéraires. (Moura 2010, p. 10)

De notre point de vue, il est utile de souligner que Moura part d'une manifestation physiologique visible de l'humour, comme le rire. Le critique français classe les causes du rire en trois catégories selon les principes moraux, intellectuels et ludiques. Les principes moraux reposent sur la position de supériorité de celui qui rit de quelqu'un, ou de quelque chose, ces principes étant, en outre, dans une position subordonnée. Les principes intellectuels concernent le moment de surprise entre l'attente de la réalité et la réalité proprement dite, dans la mesure où elle révèle les contrastes, l'incohérence ou l'aspect illogique des choses que nous trouvons dénuées de sens, absurdes, incompréhensibles. Le rire représente alors une libération et la possibilité de faire face à l'absurdité lorsque nous ne pouvons pas la comprendre. Le troisième principe, qui concerne les principes ludiques, est proche du jeu d'enfants qui nous distrait de la réalité plus ou moins pénible, rejette le sérieux comme principe dominant et qui, selon l'aspect précédent, montre quelles sont les limites de l'accès rationnel au monde aussi bien que celles de la réalité. Ces trois principes se rattachent bien à la rhétorique et aux trois dimensions fondamentales de chaque discours : la dimension de l'orateur qui confirme à la personne qu'il veut dérider sa supériorité d'orateur (l'ethos de l'orateur) ; la seconde qui consiste en un discours manquant de logique ou débordant de contrastes et qui agit ainsi sur l'auditeur (pathos envers l'auditeur) ; enfin la troisième, concernant l'argument ou le texte présenté, dans ce cas ludique, trop détendu ou peu sérieux (logos). En ce qui concerne le manque de logique, le contraste ou la dissonance, Henri Bergson parle de façon similaire,

dans son ouvrage fondamental *Le Rire,* du « mécanique plaqué sur du vivant » (Bergson 1940, p. 22). Selon ce philosophe, les attitudes, les gestes et les mouvements du corps humain sont ridicules dans la mesure où le corps nous rappelle un mécanisme simple, l'automatisme étant si souvent une source d'humour. Bien des réflexions sur l'humour sont orientées, en général, vers la définition de deux niveaux de perception : d'une part, le sérieux, ou l'harmonie entre la réalité et la communication ou l'œuvre d'art ; d'autre part, le « non sérieux », ou la disharmonie et distance, le décalage entre la réalité et ce qui l'exprime.

Ces quelques tentatives mettent clairement en évidence que l'humour est en partie hors de portée académique et ne peut être parfaitement cerné, même si de telles tentatives sont très inspirantes et enrichissantes, comme toute activité intellectuelle. Bien que dans la littérature subsaharienne l'humour respecte dans ses grands traits les règles générales du fonctionnement de celui-ci, telles que nous les avons décrites plus haut, il possède néanmoins ses spécificités socioculturelles. Posons pour cette raison la question de savoir dans quel contexte s'inscrit l'humour africain sur son continent d'origine, l'Afrique, qui connaît des situations souvent tragiques, puis repérons le côté dominant et subversif de l'humour.

Un certain nombre de critiques ont déjà abordé la problématique du rire et de l'humour dans la littérature africaine. Une étude de B. E. Ossouma (1995) souligne par exemple la laideur du rire et sa dimension carnavalesque. Son attention porte principalement sur la représentation politique à laquelle s'intéressent particulièrement les auteurs du roman africain moderne. Le rire, selon ce critique, se manifeste dans le bas du corps, sur le plan scatologique et sexuel, exprimant le dégoût. Boniface Mongo-Mboussa (2005), en revanche, voit le rire à travers le prisme de l'insolence face au mépris des auteurs noirs, qui rient de la folie des gens. Mboussa montre que depuis une cinquantaine d'années, les auteurs humoristes tentent d'ébranler les fondements du pouvoir colonial ainsi que celui des nouveaux dictateurs de l'après-indépendance, combattant ainsi les injustices et les inégalités sociales. Sathya Rao (2008) parle pour sa part de l'humour africain en le qualifiant d'humour des marginaux. Il divise « l'humour des nègres » en humour colonial et néocolonial et postcolonial, le décrivant comme un instrument de « solidarités d'opposition des gens en marge de la société » (12). L'ouvrage relativement récent du critique Vincent Simédoh (2012), *Humour et ironie dans la littérature francophone subsaharienne,* analyse avec profondeur tout d'abord d'un point de vue théorique les phénomènes du rire, de l'humour et de l'ironie pour appliquer ensuite ces connaissances aux œuvres de Ferdinand Oyono, Mongo Béti, Yambo Ouloguem et Alain Mabanckou. Ce critique retrace donc le parcours chronologique qu'a emprunté la littérature coloniale jusqu'aux littératures anticoloniale et postcoloniale.

Dans la littérature africaine contemporaine, la fonction subversive de l'humour et de l'ironie associée à l'accent mis sur les individus et la créativité individuelle

peut être bien identifiée. Par subversion, nous comprenons généralement les efforts visant à contester ou à affaiblir le pouvoir existant ou les normes appliquées, sociales, morales ou culturelles. Dans le cas de l'écriture africaine, cette subversion se manifeste pour plusieurs raisons très fortement. La première concerne le rejet ou la contestation des autorités et modèles précédents, qu'il soient hérités des colonisateurs ou adressé aux représentants du mouvement négritude ou des écrivains classiques établis comme le sont devenus, au fil du temps, Sony Labou Tansi, Ahmadou Korouma ou Henri Lopes. Vu par le prisme étroit du postmodernisme, il s'agit là bien plus qu'un principe universel de rejet des autorités et des métarécits, puisqu'il s'agit d'un rejet plus large des structures hiérarchiques ainsi que d'une méfiance à l'égard des méta-narratifs et d'une déconstruction des structures établies.

La deuxième raison est qu'il s'agit également d'éroder la cohérence apparemment non analysable des structures, dont l'intérêt stratégique est d'agir comme si elles étaient universellement valables, permanentes et indestructibles. Ainsi la structure hiérarchique s'aplanit-elle et devient-elle un système rhizomique par l'action des forces subversives et érosives mises en jeu, se transformant en un système de rhizomes équivalents épuré dans lequel le lecteur peut facilement se perdre mais où, en même temps, quelque chose de nouveau peut advenir.

La troisième raison représente un élément important du mode de fonctionnement de l'humour, à savoir le rejet très net d'une littérature engagée ; ce trait est caractéristique de l'individualisme des auteurs africains contemporains dont l'écriture refuse de servir toute idéologie. Une telle attitude permet aux écrivains de libérer progressivement non seulement eux-mêmes, mais aussi leurs textes de toute influence idéologique. Dans ce contexte, l'humour peut exprimer et manifester de façon originale la propre altérité du créateur : par le rire et les effets libérateurs du rire, l'auteur africain peut, avec plus ou moins de légèreté, essayer de faire comprendre ce qui le différencie de la majorité et de suggérer les différences qu'il perçoit, qu'il ait une exigence politique ou autre, sans chercher à devoir les signaler de manière forcée.

La quatrième raison à relever est la fait que l'humour est également un outil pour apprendre à comprendre le rôle de soi-même dans le monde, car il libère des forces créatives et incite à se regarder différemment, à la manière du *thinking outside the box*, comme on dit dans le monde anglo-saxon. Comme l'illustreront des exemples précis, on peut trouver de l'humour dans toute sorte de discours et de situations différentes, tandis que les différentes stratégies qu'utilise un auteur peuvent aboutir à un résultat que le lecteur et le critique comprendront comme de l'humour. Rejeter en partie les autorités est en effet l'expression d'un manque de respect dont la moquerie, la parodie ou la caricature sont la spécificité, soulignant ainsi l'absurdité et le grotesque de ces autorités.

L'humour exprimé dans la littérature africaine subsaharienne est spécifique car il est lié au sort tragique du continent noir ainsi qu'au sort tragique des migrants sur le sol européen, et de plus il est souvent associé à une situation existentielle tragique. Jugeant cette situation gênante, l'humour devient alors un allié important qui aide à survivre, sert à échapper à la réalité et promet une libération individuelle et collective, prouvant qu'il n'est pas nécessaire de participer à cette triste réalité. L'humour africain est également étroitement lié à la culture orale et à l'art populaire, qui l'utilise fréquemment. Cet art est proche de l'imagination grotesque africaine, libre de toute attache, et, comme nous l'avons dit, il est une source de la remise en question du pouvoir officiel, de la déconstruction de toutes sortes de hiérarchies.

Dans le court chapitre « Le pleurer-rire des écrivains africains » du livre déjà cité *Désir d'Afrique* (2002), son auteur Boniface Mongo-Mboussa résume les principales spécificités de l'humour africain. Il s'oppose à la fameuse idée de Senghor selon laquelle l'humour noir est plus affectif, plus dépendant de l'émotion, tandis que l'humour occidental est plus intellectuel (Mongo-Mboussa 2002, p. 34). Cela peut être facilement contesté, comme nous l'avons vu chez Jean-Marc Moura, car tout humour contient une composante d'ethos, de pathos et de logos dans des proportions variées. Mongo-Mboussa continue :

> En réalité, si humour nègre il y a, il ne se situe pas dans cette distinction senghorienne, mais dans la capacité des Nègres à prendre leurs propres souffrances comme objet de dérision. Cette capacité d'autodérision n'est pas l'exclusivité des Nègres. Elle est consubstantielle au genre humain. Sa spécificité réside plutôt dans ce que Mongo Beti appelle l'habitude du malheur du Nègre. Confronté perpétuellement à une histoire insoutenable (l'esclavage, la colonisation, les dictatures, les guerres tribales), le Nègre a trouvé en l'humour une des réponses possibles à sa tragique destinée. Cet humour anonyme est souvent d'origine populaire. Ce qui ne veut pas dire que tous les Nègres ont le sens de l'humour. Et chaque rire nègre n'est pas forcément de l'humour. (Mongo-Mboussa 2002, p. 35)

Le chercheur congolais poursuit sa réflexion en notant que l'humour est étroitement lié à la colonisation et au statut très minoritaire de la littérature africaine, qui, à ses débuts, fait des efforts guindés pour se libérer du joug de l'aliénation coloniale, de la domination culturelle et littéraire de la métropole. Si l'humour n'abonde pas dans les ouvrages de la plupart des poètes du mouvement de la *négritude*, on peut néanmoins trouver, surtout chez Léon-Gontran Damas ou Guy Tirolien, des indices qui émaillent leur ironie ou sarcasme. L'humour et l'ironie sont en revanche évidents chez les romanciers des années 1950, en particulier Ferdinand Oyono et Mongo Beti, dont nous avons déjà parlé. Mongo-Mboussa remarque également qu'il peut exister un manichéisme facile dans une écriture

humoristique et ironique. La dichotomie du colonisateur/colonisé peut en effet faire d'« un homme blanc un méchant et d'un nègre son sacrifice éternel » (Mongo-Mboussa 2002, p. 39)

La question de la spécificité de l'humour et de l'ironie africains est également posée par la critique marocaine Hanane Essaydi, pour qui ces dispositifs littéraires représentent, voire incarnent la capacité qu'ont les Africains de résister à leur tragique réalité. Lorsqu'on lui demande pourquoi ce sont ces auteurs qui utilisent de plus en plus le comique, l'humour et l'ironie, Essaydi répond :

> C'est la question fondamentale que je me pose. Est-ce que cet humour est une disposition naturelle, une manière d'être ? N'a pas le sens de l'humour qui veut. Il y a quelques jours, j'ai posé la question à Alain Mabanckou qui est un auteur adepte de l'ironie. Il m'a répondu que, pour lui, c'est une prédisposition. Il est important, quand on pose ces questions, de ne pas essentialiser ni racialiser le phénomène. Il y a une sensibilité particulière sur le continent depuis le « rire Banania » que Léopold Sédar Senghor voulait arracher de tous les murs, parce qu'il venait entériner le cliché déchirant que l'homme noir, l'Africain, était un enfant insouciant.
> La conclusion à laquelle je suis arrivée est que l'usage de l'humour est une force. Toutes les civilisations ne réagissent pas aux grands traumatismes qu'elles traversent de la même manière. Le fait de ne pas sombrer dans la mélancolie ou dans des réactions radicales est assez rare. Certaines cultures trouvent le suicide comme réponse à la mélancolie ou au déshonneur. Le Japon ou la Suède, par exemple, ont des taux très élevés de suicides. En Afrique, on est capable de rire de ses malheurs, de prendre du recul. (Essaydi 2017)

Selon cette auteure, l'humour est un geste social. Pour pouvoir rire, nous devons avoir des auditeurs devant nous parce que nous rions de quelqu'un ou de quelque chose. En même temps, si nous nous associons à quelqu'un, nous excluons quelqu'un d'autre. Ce mécanisme, dit-elle, fut utilisé pour déconstruire un certain nombre de préjugés et de discours racistes qui s'étaient formés à l'égard des Africains.

> Le rire dans le roman africain se moque de tout, des dictatures, des génocides, des guerres tribales. Quand on rit de quelque chose, cela ne signifie pas que l'on manque de lucidité, que l'auteur ne souffre pas des réalités dénoncées, bien au contraire. Le rire est facteur de résilience. Les populations africaines ont compris qu'il fallait rire pour ne pas succomber à cette menace d'extinction dont parle Edouard Glissant. (Essaydi 2017)

Essaydi exerce ainsi une « discrimination positive » à l'égard des résidents africains, en discernant explicitement leur sens de l'humour, sans distinguer de

région spécifique en Afrique. Nous comprenons son expression « résilience » comme une hyperbole désignant la conscience plus ou moins explicite des populations africaines de pouvoir surmonter un destin tragique, qui peut conduire à encourager toute tentative de survie. Dans le même ordre d'idées, l'humour africain est ainsi caractérisé par Vincent Simédoh :

> Il est, en effet, très étonnant de constater dans la littérature francophone d'Afrique, qu'en dépit d'une histoire insoutenable – esclavage, colonisation – et de situations tragiques – guerres civiles, crises socio-politiques, dictature avec les souffrances générées, l'oppression – les écrivains africains francophones ne cessent de représenter un peuple de personnages qui rient. (Simédoh 2012, p. 1)

Dans les écrits provenant d'Afrique, l'humour est également souvent accompagné de l'ironie, qui recouvre une autre fonction communicative à l'ambivalence cryptique :

> La force de l'ironie est de permettre d'être critique tout en esquivant les représailles et la censure. Certains ne saisissent pas l'ironie, car celle-ci tend à confirmer le raisonnement absurde de la personne que l'on veut railler pour mieux la tourner en dérision. Ça permet de se désengager. De dire « non, je ne critique pas le dictateur, je dis juste que c'est le père de la nation », alors que, sous cape, on attaque bien entendu le paternalisme qui infantilise le citoyen. L'ironie est une arme à double tranchant. (Essaydi 2017)

C'est précisément cette arme à double tranchant que nous voudrions considérer brièvement. Notre hypothèse principale est que dans un grand nombre de leurs écrits, les auteurs de la migritude adoptent très souvent une position ou une posture ironique. Celle-ci constitue bien davantage qu'une simple figure de style telle que nous la connaissons des manuels scolaires. D'abord un procédé stylistique, elle devient au fur et à mesure une stratégie de narration, stratégie de plus en plus complexe dans l'écriture postcoloniale et dans l'écriture francophone de l'Afrique contemporaine. Cette stratégie est encore plus remarquée dans le roman postcolonial et dans ses manifestations, toutes aussi nombreuses que variées.

Pour mieux cerner l'ironie postmoderne et sa complexité, les recherches de Philippe Hamon nous paraissent opératoires. Aussi nous appuierons-nous brièvement sur son essai *L'Ironie littéraire* paru en 1996 où il analyse les formes de l'écriture oblique où il propose une synthèse de l'ironie littéraire en s'intéressant notamment à sa définition, à sa typologie, à ses signaux et topographies.

Comme le dit Hamon dans un entretien,

> [me pencher sur l'ironie est pour moi un] désir donc, à un moment, de récupérer quelque chose de systématiquement négligé et délaissé. Rapidement, cet objet m'a aussi paru passablement confisqué par d'autres disciplines (la philosophie, ou la sociologie, ou la linguistique, ou la psychanalyse), ou éclaté en diverses études monographiques portant sur tel ou tel écrivain (l'ironie chez Pascal, chez Voltaire, chez La Bruyère, etc.), et qui toutes ignoraient le côté spécifique de l'ironie en régime proprement littéraire, c'est-à-dire écrit et différé (et non pas oral), ou qui négligeaient toute comparaison intersémiotique (l'ironie en régime pictural, ou musical, par exemple, ou qui s'enfermaient dans des distinctions à mon avis sans grand intérêt (par exemple la distinction entre humour et ironie, ironie et satire, etc.). Insatisfaction de départ, donc, que l'examen de la longue tradition rhétorique (figure de mots, figure de pensée, rapports avec la métaphore filée ?) n'avait pas non plus contribué à dissiper. (Hamon 2016)

Dans son ouvrage, Hamon essaie de construire la poétique générale d'une posture d'énonciation ironique, en régime littéraire différé. Il décide de prendre pour point de départ l'existence d'un « genre d'énonciation » avant de postuler d'éventuelles différences d'essence entre l'humour, le comique, le ridicule, la parodie, l'ironie, la satire, etc.

Dans son introduction, Hamon pose deux a priori concernant l'ironie littéraire : d'une part, l'ironie globale d'un texte ne peut être réduite « à la somme des figures locales de l'ironie » ; d'autre part, la posture d'énonciation n'est pas « unique et univoque », mais au contraire « plurielle et multivalente » (Hamon 1996, p. 18). La nécessité de distinguer entre une ironie locale et une ironie globale s'impose rapidement. On peut en effet repérer aisément des faits d'ironie localisables en quelques mots, en une phrase. On parle d'ailleurs souvent de « mot », ou de « bon mot », de « trait », de « mot d'esprit » (Hamon 1996, p. 21). On peut les extraire du texte, puisqu'ils sont autonomes. On peut aussi les collectionner, les réunir en un recueil. (Hamon 2016)

L'ironie globale, qui circonscrit en creux une position-posture d'énonciation d'auteur, ce que Flaubert appelle la « blague supérieure » de l'auteur, n'est sans doute pas la somme de ces faits locaux. Il y a notamment une ironie syntagmatique qui joue sur des macrostructures globales, par exemple quand des précautions et des préparations minutieuses de la part d'un personnage de roman aboutissent à un ratage final, ou inversement, ou quand on assiste à un long quiproquo ou à un renversement général de perspective. (Hamon 2016) Mais le lien entre les deux niveaux de description, le local ponctuel et le global structurel, n'est pas toujours facile à analyser et à distinguer. L'ironie globale en tant que posture du narrateur fait partie, à notre avis, d'une stratégie plus générale qui

caractérise l'écriture migrante contemporaine. Il s'agit de ce que Lydie Moudileno appelle une parade postcoloniale. Or, cette parade est un mot polysémique, comportant au moins deux sens fondamentaux : le premier regrouperait les sens de « parade » comme manifestation publique d'un pouvoir, évoquant « défilé » ou revue ou cérémonie – militaire, politique, académique, religieuse, mais aussi un regroupement dans l'espace social véhiculant une valeur de légitimation sociale, politique ou religieuse.

Le deuxième sens, à nos yeux encore plus pertinent, est celui d'une stratégie de défense ou de riposte pour parer une agression ou une oppression – comme une parade en escrime :

> Ici, une relation à l'autre s'instaure qui demeure parfois ludique, mais dans sa dimension agonistique : elle suppose un combat, un jeu entre deux parties dans lequel elle est contrecoup et contrepoint du jeu de l'autre. Geste de survie essentiellement réactif, elle a pour enjeu le renversement de la dynamique de domination, qui implique d'une part la conscience du jeu, et de l'autre la maîtrise des règles de l'agôn. (Moudileno 2006, p. 17)

Or, la posture ironique devient cette parade agonistique, dans le sens défensif ou anticipatif d'une attaque, par laquelle on répond à la discrimination, au racisme ou même à la bêtise. Ces aspects théoriques rappelés, nous convions le lecteur à prendre connaissance d'une étude consacrée à l'humour et à l'ironie chez trois auteurs de la migritude, vers la fin de ce chapitre, qui complètera l'image de la richesse de ces phénomènes et en démontrera la validité.

5.4 Enfant littéraire, enfant africain

Originalité, humour et comique sont intimement liés au personnage de l'enfant et à la représentation de l'enfance parce que de par son existence, l'enfant peut voir le monde d'une perspective nouvelle et originale. Nous relierons donc les réflexions précédentes en résumant brièvement les quelques aspects généraux de la présence de l'enfant en littérature, thème que nous avions traité dans notre précédente recherche (Vurm 2014). Ensuite nous aborderons la thématique de l'enfance en littérature subsaharienne.

Même si, selon Philippe Ariès, l'idée d'introduire l'enfant en littérature n'est pas nouvelle au sein de la tradition littéraire occidentale, l'intérêt réel pour l'enfant dans le monde occidental est un phénomène relativement récent (Ariès 1973, p. 17). L'enfant en littérature est généralement représenté ou peint sous deux images différentes, voire opposées : la première manière de figurer de l'enfant permet à l'auteur de se remémorer avec nostalgie l'enfance perdue, le

souvenir de cette enfance étant nécessairement adouci par le fait, voire la capacité d'oublier ce qui fut désagréable. Le second grand courant est celui de l'enfant inversé, « paradoxal » – le plus souvent un enfant plus mûr que son âge biologique, génial et révolté (Vurm 2014, p. 90).

Cette classification relativement binaire des enfants en littérature est affinée par celle de Marina Bethlenfalvay, qui distingue trois grands types d'enfants en littérature française moderne : l'enfant venu d'ailleurs (enfant romantique), l'enfant victime et/ou révolté, et l'enfant du monde (Bethlenfalvay 1979, p. 18).

Le premier type, et certainement le plus « exploité » et le plus « ancien », littérairement parlant, est l'enfant romantique, venu d'ailleurs. Cet enfant, radicalement différent de son entourage, cristallise en lui la joie édénique, l'univers clos lié à la famille. Cet enfant symbolise une vision atemporelle et métaphysique de la nature, liée à la pureté de l'enfant « sauvage », non corrompu par la société. Assez souvent, son aire de jeux se situe sur une île en raison de son caractère sécuritaire.

L'enfant-victime, qui apparaît dans la poésie lyrique et le roman du XIXe siècle, subit les malheurs que traverse la société. Ce type d'enfant possède un rôle didactique et moral non négligeable. En représentant un enfant malmené, il s'agit de provoquer l'indignation du lecteur et de solliciter un jugement moral. On rencontre en effet très souvent en littérature des enfants négligés, délaissés de leurs parents.

Le troisième type d'enfant proposé par Bethlenfalvay est l'enfant du monde. Celui-ci est aux antipodes de l'enfant venu d'ailleurs, exprimant l'enracinement dans le monde terrestre et une certaine immanence. À la différence de l'enfant-victime, le fait d'être attaché à la réalité du monde n'est pas nécessairement synonyme de conséquences négatives. L'enfant du monde puise pleinement son énergie à son appartenance terrestre ; c'est un enfant tourné vers l'avenir – ou plutôt reliant le passé à l'avenir -, optimiste et débrouillard, dépositaire d'une grande force vitale (Bethlenfalvay, p. 90). C'est aussi un enfant qui incarne l'énergie créatrice et symbolise l'espoir d'un avenir meilleur pour l'homme en général. Cet enfant survient souvent en tant que nouvel élément, mieux adapté au monde, pour faire basculer l'ordre établi de la société trop sclérosée des adultes.

La typologie de Bethlenfalvay ne mentionne néanmoins que très peu de détails sur l'enfant révolté. De telles informations, de fait, manquent cruellement à notre recherche car, aux antipodes de l'enfant qui subit passivement les peines de l'existence, se trouve en réalité l'enfant révolté, lequel est en quelque sorte son corollaire.

Cet enfant révolté représente en effet un personnage désormais solidement établi en littérature, puisqu'avec l'avènement du XXe siècle, les écrivains modernes en transforment radicalement la personnalité. La souffrance psychologique que cet enfant ressent, le sentiment de cloisonnement familial et d'étouffe-

ment que cela provoque en lui, débordent un jour ou l'autre, et éclate la révolte de l'enfant. Cette révolte peut être toute personnelle, ou bien symboliser une rupture moderniste d'avec le monde bourgeois, dont la famille est le symbole. Cette révolte symbolique débouche ensuite sur une mise en cause complète des valeurs du monde adulte sclérosé, une révolte que chaque auteur traduit d'une manière différente.

Une autre façon représenter les enfants est celle des surréalistes qui leur confèrent le pouvoir d'une imagination illimitée et d'un regard nouveau, insolite, les dotant d'une immense potentialité créatrice, très souvent au niveau de la création verbale. Le surréalisme est aussi le domaine de l'évasion vers des mondes imaginaires créés par les enfants. L'enfant littéraire d'aujourd'hui est souvent imprévisible, étrange, comme le remarque Brigitte Seyfrid-Bommertz, qui résume le mieux la position complexe de l'enfant littéraire au XXe siècle :

> De façon générale, il semble que plus on s'avance vers la période contemporaine, plus le profil passionnel de l'enfant se fait complexe, déroutant, voire inquiétant. L'enfant acquiert de multiples visages, se mue en un être polymorphe plus difficile à saisir. [...] L'enfant est aussi perçu à travers ses zones d'ombre, son côté satanique, ou encore il se fait étrange, irréel, fantastique, être incompréhensible sur lequel on n'a plus de prise. (Seyfried-Bommertz 1999, p. 20)

L'enfant est depuis longtemps un narrateur important de la littérature africaine, et souvent le sujet même de la narration à cheval entre les sciences sociales, l'esthétique, la psychologie et, enfin, la littérature. C'est à travers lui peuvent être examinées la société africaine contemporaine ou la diaspora africaine en Europe. Cela est apparemment lié à la nouveauté et à l'originalité, dont nous avons déjà discuté, en ce que la littérature francophone subsaharienne elle-même est assez jeune et ressemble à bien des égards à un enfant essayant de connaître le monde « adulte », ce qui lui permet aussi de ne pas être complètement sérieux, de considérer le monde avec légèreté, humour, et de le regarder d'une manière inédite, tout autre. Certains critiques parlent même d'un certain « jeunisme », c'est-à-dire d'une préférence pour des héros enfants et adolescents par rapport à des adultes ou personnes plus âgées.

L'enfant dans la littérature subsaharienne représente plus de types que ceux que nous venons d'évoquer. En général, dans les textes plus anciens, classiques, l'enfant apparaît principalement nostalgique, évocateur et, symbolisant les temps passés, enfant-victime pour diverses et nombreuses causes, Au contraire, la littérature plus récente intègre un enfant révolté, un enfant du monde. En tant que thème et principe poétique, l'enfant nostalgique apparaissait déjà chez les poètes de la *négritude.* L'un des pères fondateurs du mouvement, Léon-Gontran Damas,

pleure dans le poème *Poupées noires* (recueil *Pigments*, 1937, p. 37) la perte de ses poupées noires que le temps sans merci lui a sa emportées :

> Rendez-les-moi mes poupées noires
> que je joue avec elles
> les jeux naïfs de mon instinct
> resté à l'ombre de ses lois
> recouvrés mon courage
> mon audace
> redevenu moi-même
> nouveau moi-même

De façon similaire, Léopold Sédar Senghor se retourne avec nostalgie vers son enfance lorsqu'il parle du royaume de l'enfance et de ses années de croissance passées au village sénégalais de Joal. L'enfance représente en effet une expérience personnelle cruciale, mais aussi un lien avec la terre des ancêtres et le mythe de la mère, l'Afrique, avec, juxtaposée, toute sa poésie. Comme beaucoup d'autres poètes, il recherche le paradis perdu de son enfance plein de danseurs, de griots, de conteurs et de marabouts, dont il fut symboliquement banni : « Je ne sais en quel temps c'était, je confonds toujours l'enfance et l'Eden – Comme je mêle la Mort et la Vie – un pont de douceur les relie ». (Senghor 2006, p. 153) L'enfance dans la *négritude* des poètes ressemblait à la période précoloniale de l'innocence, tandis que l'âge adulte est lié au chaos et à l'humiliation de la colonisation.

Certains romans présentés précédemment se déroulent dans l'esprit de la nostalgie heureuse de l'enfance, dont le plus important est sans doute *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye, devenu l'une des œuvres classiques de la littérature africaine. L'enfant et l'enfance y sont idéalisés, le protagoniste est un enfant nostalgique typique qui grandit dans la beauté et l'harmonie de la vie en Afrique. La vie du jeune Camara commence naturellement au village africain. L'apprentissage dans ce contexte consiste en une série d'initiations. Au fur et à mesure de son adolescence, les circonstances conduisent le garçon à s'éloigner progressivement de la vie traditionnelle. Le roman fait ainsi revivre l'enfance de Camara Laye, un récit coloré par la nostalgie liée à la perte de son passé rural idyllique. L'expérience de Camara est en fait liée au sentiment de perte de tout un univers pour ensuite entrer dans un autre dont la compréhension reste à apprendre. Cela peut être clairement interprété au niveau collectif comme une incarnation des difficultés rencontrées par les Africains et les sociétés africaines sous le régime colonial. Bien que les liens entre le sort de l'individu et celui de la communauté tout entière ne soient jamais explicitement établis et qu'aucune allusion directe ne soit faite au régime colonial responsable de la disparition des

modes de vie traditionnels, l'expérience individuelle est lisible au moins partiellement dans le vécu collectif.

Le fait que le passé idyllique, tellement regretté par Camara, est une construction fictive plutôt qu'un portrait fidèle a été l'une des raisons pour lesquelles le roman a suscité des critiques. Le romancier camerounais Mongo Beti a contribué à l'histoire littéraire avec une réaction très vive, critiquant le fait que le roman, situé à l'époque coloniale, ne contient aucune référence à la réalité politique de la vie sous la domination coloniale. Le roman est relativement schématique et exprime des dichotomies fondamentales bien comprises, par exemple celles entre le passé et le présent, le village et la ville, le mysticisme et la rationalité, l'individu et la communauté.

Vient ensuite, dans les années 1950-1960, la prise de parole par l'enfant. Ainsi en est-il par exemple du roman *Pauvre Christ de Bomba* (1956) qui met en scène Denis, un garçon domestique et enfant de chœur du prêtre Drumont. Son récit rédigé sous la forme d'un journal intime révèle peu à peu les méfaits de l'administration coloniale ainsi que l'hypocrisie de l'Église catholique. Il s'agit en même temps d'une vision critique de l'ensemble de la société coloniale, du patriarcat et du fonctionnement du pouvoir officiel, de ses injustices et de ses préjugés. Denis est l'un des premiers « enfants révoltés », mais il mène sa rébellion discrètement, grâce à une vision apparemment naïve du monde adulte, mais aussi pleine d'ironie à la Candide. Cette stratégie ironique subversive deviendra peu à peu une arme très commune des enfants narrateurs. De même, un regard naïvement enfantin porté sur les colonisateurs est également présent chez un autre auteur de cette époque, Ferdinand Oyono, dont le roman *Une vie de boy* met en scène cette fois-ci un jeune adolescent, Toundi, personnage principal et auteur d'un journal intime.

Au fil du temps, le rôle de l'enfant dans la littérature africaine revêt de nombreuses formes et visages. L'enfant y devient progressivement un représentant de la jeunesse révoltée ou, inversement, victime du monde des adultes, de la pauvreté, voire des guerres civiles. Comme nous le verrons dans une étude littéraire consacrée à Calixthe Beyala et Alain Mabanckou, leurs enfants héros, tels que Loukoum et Petit Piment, continuent de porter un regard original et nouveau sur le monde, empreint d'un humour plus ou moins bienveillant, lié à leur inexpérience et aux situations dans lesquelles ils se trouvent. Dans le roman de formation *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* (2005), l'auteur congolais Emmanuel Dongala fait raconter à son personnage, le jeune Matapari, la série d'événements paradoxaux et absurdes qui se sont déroulés dans les années 1980 en République du Congo : associés au gouvernement communiste de l'époque, les adultes sont présentés de façon cynique, comme Boula, l'oncle rusé du jeune garçon. Ce dernier porte un regard nouveau, prétendument naïf, sur son entourage avec, malgré tout, des pointes d'humour et de satire.

Ce même auteur met en scène un autre type d'enfant littéraire, élément crucial pour la prose africaine contemporaine. Il prend pour point de départ une réalité africaine effrayante : la problématique des enfants-soldats. Dongala a conçu un roman engagé contre ce phénomène tragique, *Johnny chien méchant* (2002), centré sur la rencontre, aussi touchante qu'inquiétante, de deux adolescents, Johnny et Laokolé, dont la vie d'enfant est brutalement anéantie par la guerre civile bien qu'ils restent fondamentalement toujours des enfants. Johnny est à la fois responsable et victime d'événements qu'il ne peut pas influencer. Enfant, il est recruté dans un groupe de mercenaires dont la seule mission est de tuer. Il devient progressivement un guerrier chevronné et cruel. Dans l'histoire, il rencontre la jeune Laokolé qui, contrairement à lui, incarne l'innocence et une humanité profonde, alors qu'elle doit progressivement prendre soin de sa mère mourante et de son petit frère. Tout l'intérêt repose sur la perspective narrative du roman et la focalisation interne de ces deux personnages, Johnny étant exactement l'opposé du jeune Matari qui porte, comme nous venons de l'expliquer, un regard naïvement enfantin sur le monde. Bien que Johnny essaie de parler et d'agir dans son récit avec beaucoup de maturité, le lecteur adulte y perçoit un paradoxe du sujet énonciateur – il voit que son monde est en partie celui de l'enfance qui a été marquée par la cruelle réalité africaine.

Ahmadou Kourouma a choisi une stratégie narrative similaire dans son célèbre roman *Allah n'est pas obligé* (2002). Le protagoniste Birahima désire à tout prix être un soldat adulte, mais son récit met en évidence qu'il ne s'est pas encore trouvé, qu'il est très peu sûr de lui, que ce soit sur le plan linguistique ou celui de son action. Pourtant, même dans ce cas, nous pouvons parler d'un enfant révolté, mais qui est aussi victime des événements tragiques de l'Afrique contemporaine.

L'enfant-soldat est une figure ambivalente, difficile à catégoriser selon la typologie susmentionnée. Il s'agit d'un enfant foncièrement paradoxal, « à la fois enfant et soldat, victime et bourreau, [il] joue à la guerre autant qu'il la fait » (Walther 2011, p. 1). Il est donc à la fois un enfant-victime, un enfant révolté et un enfant du monde, dans un amalgame imprévisible préparé par chaque auteur. Il devient une allégorie de la situation complexe dans de nombreux pays d'Afrique en état de guerre continuel qui contribue à former entre autre le contexte socioculturel et l'atmosphère générale du danger omniprésent.

5.5 Etude littéraire : ironie comme stratégie globale chez Bessora, Fatou Diome et Alain Mabanckou

Pour illustrer au mieux cette ironie globale en tant que parade de défense envisagée par Lydie Moudileno, analysons le roman *53 cm* de Sandrine Bessora, auteur d'origine suisse-gabonaise. Son texte forme un récit postmoderne semi-autobio-

graphique qui traite le thème de l'immigration en France d'une manière humoristique et ironique, voire farcesque.

Les stéréotypes, les attitudes des Français de souche, les situations provoquées par la colonisation et ses conséquences sont les cibles principales dont parle la narratrice de Bessora. Cette métafiction abrite en effet les nombreux stéréotypes comme des sous-fictions pour d'une part, mettre en lumière la façon dont le discours colonial construit l'altérité et d'autre part, pour démasquer les fondements plus ou moins visibles du discours colonial et néocolonial. Les titres des chapitres et l'incipit donnent déjà le ton à la fois humoristique et ironique. Voici quelques exemples, au hasard : *De l'altérité dans le règne gymnasial, De la gaulité dans le règne primal, De l'universalité dans le règne colonial, De la vaginalité dans le règne anal.*

De même pour l'incipit, qui donne un cadre à la tonalité ironique :

> « - Bonjour ! Bienvenue au Gymnasium !
>
> Le gentil animateur, immense et athlétique, me sourit. Il ajuste une mèche rebelle, échappée du Nylon blond de sa perruque. Je fixe son iris de synthèse bleu méthylène :
> – Jolies lentilles.
> Je me dirige vers les vestiaires. Soudain, je l'entends courir derrière moi ; je hâte le pas pour lui échapper, mais il me rattrape, saisit mon bras droit, et, m'écrabouillant les os, me force à lui faire face :
> Je suis pénisopyge, me déclare-t-il. Es-tu stéatopyge ?
> Plaît-il ?
> – Tu es de race stéatopyge si, et seulement si, le périmètre horizontal de ton postérieur dépasse 791 millimètres. La stéatopygie est un caractère racial révélé par Cuvier et Montandon, des naturalistes célèbres et réputés ; il faut connaître ses classiques. Alors, as-tu les fesses assez grosses, oui ou non ?
> Hélas non.
> Moi, en tout cas, j'ai un gros sexe. Et toi ? » (Bessora 1999, p. 19)

Dès le début de ce dialogue, nous constatons plusieurs marqueurs potentiels de la posture ironique de Bessora : écriture baroque et originale, langage ludique frisant le loufoque, style d'écriture irrévérencieux.

Le langage, grâce à des associations libres et des paronomases rapides, permet de découvrir et de critiquer la façon stéréotypée dont l'Autre est perçu :

> « indigeste, indigène, indigente, exogène, oxygène, oxydant,
> Occident Es-tu câpre, mulâtre, chabin, octavon, quateron, cafre,
> bamboula, banania ? » (Bessora 1999, p. 85)

Une série qui est tout sauf innocente : les termes de la classification raciale, qui culmine par l'épithète « banania », démontrent le rôle joué par le discours occidental dans la création des images négatives de l'Autre colonial, en renvoyant au fameux rire Banania de Senghor. Bessora utilise également une stratégie bien connue, consistant à introduire un étranger dans un milieu qui nous est familier pour poser un regard insolite et révéler nos propres défauts.

> J'observe ton peuple sans interférer, car un observateur civilisé est invisible à l'œil nu des indigènes, et à l'œil habillé des citadogènes.
> [...]
> Bien sûr, il ne s'agit pas de dire ce que je pense des Gaulois, mais ce que vous pensez de vous-mêmes. Telle est la grande mission de l'ethnologie.
> Tu le sais, au commencement du temps, il y a sept ans, j'habite habitais ? chez ma soeur Ninon, dans ton village, *Ile de France.*
> [...]
> Enracine-toi simplement dans la race gauloise mon enfant, car la Race et la Raison ont la même racine, *Ratio.* Le racisme est rationnel et cartésien, la Raison et la Race dirigent le monde ; ils sont le moteur de l'Histoire universelle » (Bessora 1999, p. 39)

Nous observons ici un renversement que nous croyons parfaitement ironique, relevant de l'ironie globale déjà mentionnée : tout en procédant à la façon des anthropologues français du XIXe siècle, Bessora renverse les topoï du discours anthropologique et refuse toute notion d'objectivité, le lecteur pouvant facilement déchiffrer l'inexactitude de ses conclusions. Or, les habitants de la Gaule sont décrits comme Peaux-Blancs ou les Roses. Le Français est un créole extrêmement vivace, et les ancêtres des Gaulois sont dépeints comme des Amérindiens appelés Caraïbes. D'une façon analogue, les expéditions des anthropologues blancs en Afrique sont satirisées par autodérision de la narratrice qui veut comprendre le citadogène, un analogue urbain de l'indigène.

Pour conclure ces propos, nous pouvons dire qu'il s'agit chez Bessora d'une stratégie sophistiquée de l'ironie méta-textuelle : en reprenant tel quel le discours des grands naturalistes, elle veut faire entendre le contraire et critique l'absurdité de leurs conclusions scientifiques. Citons un dernier exemple pour démontrer une telle ironie :

> De la ceriseté dans le règne végétal.
> -Attends un peu que je te pèse... Vais t'faire cracher l'morceau, moi. La fausse cerise frémit d'horreur. J'intime :
> Treize grammes ? C'en est un de trop ! Ah ! Ah ! Tu es faite, fausse cerise.
>
> Je te jure... Je suis une cerise !

> Chère mademoiselle qui vous prétendez cerise, si vous habitez bien en Cerisie, rien ne prouve que vous y résidiez. Des présomptions, rien que des présomptions. Et vous réclamez une *ca't de ceriseté!*
>
> Ma cerise n'apporte pas la preuve de sa ceriseté. Elle ne peut pas non plus être classifiée dans la famille des cerisoïdes, et encore moins dans celle des cerisiens : elle aggrave son cas zoologique. Naturellement. Elle n'est pas non plus de la sous-espèce négroïde. Naturellement.
> Enfin, selon la théorie montandonienne de l'*ologenèse, les nègres seront toujours plus nègres, les Blancs plus Blancs,* les gauchers plus gauchers et les pédés plus pédés ; j'en déduis que les cerises devraient toujours être plus cerises : ma griotte aurait dû m'apporter une preuve indubitable de sa ceriseté. Car, pour permettre l'éclosion des *rameaux tardifs et épanouis,* il faut massacrer les fausses cerises. Car des Cerises vraies, des Hutu vrais, des Aryens vrais et d'autres vrais Serbes furent, sont et seront épanouis. Ces vrais sont toujours les vrais plus vrais. (Bessora 1999, p. 127)

L'ironie caustique et farcesque de Bessora n'est pas la seule stratégie des auteurs de la migritude. C'est Fatou Diome qui apporte au paysage littéraire des éléments d'une ironie globale plus subtile mais aussi plus ambiguë. Le deuxième texte que nous aborderons est celui de cette écrivaine d'origine sénégalaise, née à Niodior au Sénégal en 1968, vivant aujourd'hui en France. Son premier livre, *Préférence Nationale*, publié en 2001, est un recueil de nouvelles, dans lequel elle montre les injustices et les préjugés que les immigrés doivent subir en Europe. (SLC 2018) Comme l'auteure précédente, elle écrit dans un style que nous pourrions baptiser stratégie globale de l'ironie. D'ailleurs, le titre du recueil fait déjà preuve d'ironie. Par sa connotation politique il fait en effet largement référence au Front national et au principe de réserver des avantages et une priorité à l'emploi aux détenteurs de la nationalité française. Diome critique avec beaucoup d'ironie la politique de ce parti. Le livre se trouve donc à la croisée du littéraire, par sa narration et sa composition, du politique et du pamphlet, incontournables dans le contexte migratoire franco-français. Ces deux champs sont reliés, entre autres, par l'ironie, commune à la littérature et à l'écriture pamphlétaire.

Les nouvelles ont toutes pour personnage principal une jeune Africaine, mais l'auteure ne spécifie jamais s'il s'agit dans ces histoires de la même jeune fille. Le lecteur suit les aventures, racontées avec humour et ironie, d'une jeune immigrée qui, en France, n'arrive jamais à être pleinement intégrée. Les deux premières nouvelles se déroulent au Sénégal, les autres en France, poursuivant un parcours chronologique de la formation de la jeune femme. Dans les deux premières histoires, celle-ci observe la société africaine, à travers elle-même quand elle était petite fille.

Dans les autres nouvelles, la narratrice critique la société française et, par le biais de l'ironie, démasque les préjugés envers les immigrés. À travers les expériences de la narratrice sur le marché du travail, une image troublante se dégage de l'image qu'ont les Français de l'Afrique. Dans *Le visage de l'emploi*, la jeune protagoniste est embauchée comme nounou africaine par la famille Dupont, qui la traite comme inférieure à cause de la couleur de la peau. De plus, la jeune femme est appelée avec le pronom « ça », qui réduit son statut à celui d'un objet. Par le « ça », la narratrice est dépersonnalisée et soumise à une objectification par le Blanc, par l'Autre. (SLC 2018) Suite à une remarque de la narratrice, le couple prend enfin conscience qu'elle est cultivée, le préjugé que la famille Dupont avait envers sa nounou africaine change et elle obtient un certain respect. Avoir pris conscience de la personnalité et du niveau d'éducation de la narratrice ne garantit toutefois pas un possible rapprochement entre leurs deux mondes. Bien au contraire. La nouvelle *Cunégonde à la bibliothèque* montre également le racisme que doit affronter la protagoniste pendant les ménages qu'elle fait pour la famille des Dupire. Croyant qu'elle ne comprend pas cette allusion littéraire, ceux-ci l'appellent « Cunégonde ». Encore une fois, la famille française est prise au piège des préjugés stéréotypés, convaincue qu'être africain est synonyme d'ignorance et de manque de culture. Toutefois, quand ils apprennent que la fille qu'ils appelaient « Cunégonde » est étudiante en littérature, ils se sentent humiliés à leur tour et ne la contactent plus pour faire le ménage. Nous pourrions comprendre ce renversement de situation comme un autre exemple de l'ironie, liée à un événement concret, mais qui véhicule en réalité des retombées identitaires et éthiques. (SLC 2018)

Dans la nouvelle *La Préférence nationale*, qui donne son titre au livre, l'auteure décrit le racisme des Français « de souche », peu cultivés, mais qui voient d'autant plus les immigrés comme inférieurs et ignorants. L'auteure prend pour exemple un boulanger alsacien qui ne parle pas correctement français, mais qui, comble de l'ironie, refuse d'embaucher la narratrice en raison de la couleur de sa peau. Voici un extrait qui décrit la rencontre de l'identité et de l'altérité en détail, et se termine par une confession de la narratrice :

> *Grande boulangerie, centre-ville, cherche vendeuse. Dialecte souhaité. Se présenter au magasin.*
>
> Le patron m'accueillit avec une moustache allemande, un accent alsacien et un chapeau aux couleurs de la France. À sa façon de me dévisager, je compris que les éliminatoires avaient déjà commencé. Ce monsieur n'aimait pas le chocolat vivant. Je me forçai à sourire et lui dis :
> Bonjour Monsieur, je suis venue au sujet de votre annonce.

> Il secoua la tête, l'air de dire : encore une qui veut le pain de nos gosses. Mais il trouva la méthode la plus sournoise :
> Ya ya, tu parles un pon al-sa-cien ? »
>
> L'annonce portait, il est vrai, la précision : dialecte souhaité. Mais moi, j'étais venue avec le mien et non pas le sien. Je croyais que tous les Français parlaient le français au moins aussi bien que ceux qui avaient colonisés. Et voilà que j'étais linguistiquement plus française qu'un compatriote de Victor Hugo. Et il me demandait en plus de bâtir un pont alsacien entre sa boulangerie et ses clients.
> [...]
>
> Enfin, je suis venue, Monsieur, pour rétablir la vérité. Vous m'avez appris à chanter *Nos ancêtres les Gaulois,* et j'ai compris que c'était faux. Je veux apprendre à vos gosses à chanter *Nos ancêtres les tirailleurs sénégalais,* car la France est un grenier sur pilotis, et certaines de ses poutres viennent d'Afrique. » (Diome 2001, p. 89)

La jeune étudiante explique à ses amis français que l'attitude des employeurs en France rend la recherche du travail difficile et humiliante : « mes diplômes sont certes français mais mon cerveau n'est pas reconnu comme tel » (Diome 2001, p. 85). Mais ils ne la croient pas. En somme, elle n'arrive pas à leur expliquer la réalité, le vécu de chacun étant unique n'est donc pas comparable.

Pour résumer, les stratégies complexes de l'ironie servent chez Fatou Diome à déconstruire les discours liés au racisme et aux préjugés, et plus concrètement, à démasquer l'hypocrisie de l'extrême droite française, représentée par le Front national.

Le troisième exemple qui démontrera la tendance ironisante du roman subsaharien contemporain de la migritude est un livre bien connu d'Alain Mabanckou, auteur congolais et vedette de la littérature francophone. Son roman *Black Bazar* n'est pas traditionnel, au sens où il ne présente pas une intrigue clairement définie, ni de personnages à la psychologie complexe, pas plus qu'une idée conductrice générale. Ce serait plutôt selon une critique « une caisse de résonance où se mêlent de nombreuses voix, sans souci pour l'harmonie générale » (Tribune 2009). Cette forme d'écriture moderne est justifiée par le narrateur : « Je me suis rendu compte que je ne pouvais écrire que sur ce que je vivais, sur ce qu'il y avait autour de moi, avec le même désordre. » (Mabanckou 2009, p. 38)

Son roman décrit sa vie d'immigré à Paris. Presque tous les personnages sont aussi des immigrés venus de différentes parties du monde noir, et tous ont leurs propres opinions sur la condition de l'homme noir et de la diaspora africaine. Le lecteur fait ainsi connaissance, entre autres, des amis de Fessologue, le nom romanesque que se donne l'auteur : Roger le Franco-Ivoirien, qui prétend avoir lu tous les livres du monde ; Yves « L'Ivoirien tout court », qui serait venu en France

pour faire payer aux Françaises la dette coloniale ; Vladimir le Camerounais, Paul du grand Congo, Bosco « le Tchadien errant », qui est persuadé d'avoir « le quotient intellectuel le plus élevé d'Afrique » et qui serait le « Paul Valéry noir » et, pour finir, son ami Louis-Philippe, écrivain haïtien qui aide le narrateur dans son projet d'écrire un roman. Tous sont de joyeuses caricatures de ce microcosme migrant, personnages qui remettent en cause l'idée qu'il existe en France une communauté noire, une et indivisible. Ces individus ne partagent en effet pas du tout la même vision de la France, de la politique, du métissage, de la colonisation ou de la place de la femme dans la société. Et l'on rit avec l'auteur des discours caricaturaux professés pour défendre, par exemple, la vertu des colons :

> Y en a marre qu'on les accuse à tort et à travers alors qu'ils ont fait consciencieusement leur boulot pour nous délivrer des ténèbres et nous apporter la civilisation ?! Tu te rends pas compte qu'ils ont bossé comme des dingues ? » (Mabanckou 2009, p. 16)

Ce que ce roman met une fois de plus remarquablement en valeur, si l'on connaît les romans précédents de Mabanckou, c'est son ironie omniprésente. Un peu partout en effet, le narrateur embrouille le lecteur, lequel peut alors se mettre à douter de la signification de certains mots : signifient-ils vraiment ce qu'ils semblent dire au lecteur ? C'est pourquoi celui-ci reste, d'un bout à l'autre du roman, sur ses gardes, car par ce procédé Alain Mabanckou pointe la bêtise ou le ridicule de ses contemporains, Blancs ou Noirs, hommes ou femmes, sans distinction. À y regarder de près, à l'exception de l'écrivain Louis-Philippe, tous les personnages du roman, narrateur compris, sont victimes de l'ironie d'Alain Mabanckou. Un bel exemple d'une telle ironie s'exprime dans le personnage du voisin du narrateur, Monsieur Hippocrate, qui l'espionne et le harcèle constamment. Ce personnage représente une image stéréotypée d'un Français raciste. Comme beaucoup de racistes qui manient le verbe sans jamais passer aux actes, il présente une collection de discours-clichés sur les immigrés, qu'il ressasse sans cesse à la figure de Fessologue. À titre d'exemple, il l'accuse de creuser encore plus le trou de la Sécurité sociale en se basant sur le fait que Fessologue étant un immigré noir, il doit donc être au chômage et toucher des allocations sociales (Mabanckou 2009, p. 75-77). La fonction narrative du personnage de Monsieur Hippocrate[5] est non seulement de dénoncer le discours raciste omniprésent dans la société française, mais également de véhiculer des éléments de comparaison simplifiés, voire simplistes entre la France et l'Afrique, entre l'ici et l'ailleurs.

5 Son nom qui comporte bien évidemment des connotations médicales, puisque c'est un malade imaginaire, suggère aussi toute l'hypocrisie dont est capable ce personnage.

> Il [le voisin] prétend qu'il y a des bruits et des odeurs quand mes amis et moi nous préparons de la nourriture et écoutons de la musique de notre pays d'origine pour oublier un peu les tracas de la vie quotidienne. La nostalgie, il ne sait pas ce que c'est. Lui, son pays c'est la France, et il me gueule sa fierté d'être né français de souche. (Mabanckou 2009, p. 36).

Le thème de la migration et de ses conséquences ironiques est ainsi omniprésent dans ces discours et soumis à une critique acerbe :

> Je l'ai par exemple entendu râler que la France ne peut plus héberger toute la misère du monde, surtout ces Congolais qui n'arrêtent pas de se pointer à la frontière alors qu'ils ont du pétrole et du bois bandé chez eux. Y a d'autres pays en Europe, on n'a qu'à aller vivre là-bas ou retourner chez nous dans nos cases en terre battue. Et il sortait ces inepties en me défiant du regard. Je me disais qu'il allait m'égorger dans le local de poubelles puisqu'il était un peu ivre. Mais il s'était saoulé la gueule juste pour avoir le courage de me vomir ces choses qu'il avait accumulées dans son cœur depuis très longtemps. (Mabanckou 2009, p. 37)

Le renversement ironique majeur arrive enfin lorsqu'il est révélé que Monsieur Hippocrate, le Français de souche le plus fier de son origine, est Martiniquais, ce qui n'est sans doute pas une surprise pour un lecteur attentif. Cette révélation donne aux discours précédents une nouvelle lumière, soulignant davantage l'hypocrisie de ce personnage, ainsi que celle de la plupart des racistes. Pour la troisième fois, nous arrivons ainsi au même constat : les stratégies complexes de l'ironie, que ce soit au niveau des discours, des situations mais aussi, comme chez Mabanckou, des personnages, permettent aux auteurs de la migritude, de démasquer et déconstruire, chacun à leur manière, l'hypocrisie et le racisme présents dans la société française.

En conclusion, disons que l'ironie est à la fois un procédé littéraire bien connu mais qui mérite d'être exploré. Elle est à la fois une posture, dans son aspect de l'ironie globale, une approche du monde contemporain et une « parade », telle que définie par Lydie Moudileno. À la différence de la littérature anticoloniale et coloniale, l'ironie postmoderne paraît plus individuelle, plus nuancée et ambiguë, mais plus captivante pour le lecteur, obligeant celui-ci à s'engager de façon ludique à déchiffrer et interpréter son caractère changeant.

Notre hypothèse principale de départ est ainsi prouvée : le fait d'avoir observé que dans un grand nombre d'écrits les auteurs de la migritude adoptent très souvent une position ou une posture ironique, représente bien davantage que la simple ironie que nous connaissons des manuels de figures de style.

5.6. Étude littéraire : Triple enfance dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. Comment raconter l'enfance au Congo

L'écriture, le style et l'univers fictionnel d'Alain Mabanckou représentent ces aspects de façon exemplaire. Son écriture empreinte d'un humour frisant le grotesque, très souvent ironique, mêlant cependant tonalités comiques avec celles qui sont plus sérieuses, mène progressivement le lecteur à réfléchir et ce, à travers des situations comiques. Nous voulons néanmoins proposer un regard quelque peu différent de celui qui veut décortiquer des éléments comiques ou l'écriture mordante et truculente de cet auteur, les portraits pittoresques de ses personnages, etc., et observer de plus près la place qu'occupe l'enfant et le rôle que joue la mémoire en tant qu'une des composantes fondatrices de son écriture. Notre hypothèse est que c'est peut-être l'enfant qui, chez Alain Mabanckou, représente une certaine continuité avec d'une part, l'écriture de la *négritude*, notamment grâce à un retour à ses racines et son passé, et d'autre part, avec le roman traditionnel de l'enfance et de la nostalgie du passé dont *L'enfant noir* de Camara Laye représente un exemple canonique, complété par le côté humoristique et satirique d'un Ferdinand Oyono et ses célèbres ouvrages, *Une vie de boy* et *Le vieux nègre et la médaille*.

Nous nous proposons donc de soulever quelques questions d'ordre général qui relèvent de l'écriture de l'enfance, notamment celle du compromis entre une narration réaliste de l'enfance d'un auteur d'un côté, et des tendances à la nostalgie et à une idéalisation du passé de l'autre ; nous nous poserons aussi la question de la narrativité et des histoires qui pallient les lacunes et les erreurs de mémoire. Nous voulons également aborder les spécificités de Mabanckou comme auteur d'origine africaine et congolaise, et nous interroger de savoir si le fait d'être un enfant à Pointe-Noire au Congo pose des questions d'un ordre différent que celui d'être un enfant européen ou américain.

Abordons la problématique de la mémoire de Pointe-Noire en traitant la thématique de l'enfant qui constitue une entité narrative complexe, laquelle dépasse même l'enfant comme simple personnage romanesque. Nous comprenons l'enfant mabanckouien à la fois comme un alter ego de Mabanckou, comme son narrateur et son protagoniste. Représentant de l'enfant-personnage autobiographique, cet enfant l'est encore davantage, puisqu'il représenterait tout un procédé d'exploration mémorielle et de perspective narrative, c'est-à-dire une recherche du passé jumelée à la quête identitaire de l'auteur ainsi qu'à sa place dans le monde des lettres et dans le monde tout court.

La mémoire de l'enfance de Mabanckou pose des problèmes généraux : d'abord, la nostalgie du passé disparu, les souvenirs, la quête identitaire, le retour possible ou impossible, la question de la filiation et des racines familiales.

Ensuite, la question plus particulière de l'enfance africaine : en quoi diffère-t-elle d'une enfance passée en Europe ou en Amérique ; celle de savoir comment la culture et les traditions locales participent à la formation d'un enfant africain, et ainsi de suite. Enfin, l'enfance de Mabanckou lui-même, originale et inimitable, comme celle que vit chaque individu, et qu'il s'agit de retrouver.

Ces trois phases résumeront ces fonctions de l'enfance qui nous paraissent fondamentales et qui complèteront en quelque sorte la typologie proposée : celle de l'enfant nostalgique, de l'enfant littéraire ou enfant poète, et de l'enfant symbolique ou mythique.

Le premier ouvrage largement autobiographique, *Demain j'aurai vingt ans*, est une peinture du Congo des années 1970-1980, au moment où la vague du communisme frappe plusieurs nations du continent noir au lendemain des Indépendances. Au milieu de ces péripéties historiques, le lecteur cherche la place qu'occupent les membres d'une famille ordinaire dont celle du narrateur, Michel, un enfant âgé d'environ dix ans. Le gamin observe dans le détail sa vie quotidienne. Son père étant polygame, Michel a deux mères : maman Pauline, sa mère biologique, et maman Martine. C'est aussi la période de *La Voix de l'Amérique* qui diffuse des informations en relation avec le contexte historique d'un pays communiste des années 1970 et des événements qui l'accompagnent, telles la chute du Chah d'Iran, l'arrivée au pouvoir de l'ayatollah Khomeyni, la guerre en Angola, etc. La tendresse de la voix du narrateur révèle une nostalgie intérieure, celle qui traverse tout le livre : l'enfance d'un fils unique dont la mère n'aura cessé de chercher toute sa vie à avoir un autre enfant.

Le deuxième, *Lumières de Pointe-Noire,* se présente en quelque sorte comme *Un cahier du retour au pays natal* congolais. Au centre du livre, il y a la mère. Peinte sous une lumière triste, nostalgique et mélancolique, Mabanckou ne l'a vue ni vieillir ni mourir, raison pour laquelle la présence de cette femme, Pauline Kengué, « modeste paysanne originaire de Louboulou » (Mabanckou 2013, p. 30), hante ce récit d'un retour au pays après vingt-trois ans d'absence. Alain Mabanckou rend visite à ses parents, cousins, oncles et tantes, et se réinscrit dans le paysage de son enfance. Le récit, d'où émane une émotion authentique, complète ainsi son précédent roman, *Demain j'aurai vingt ans,* et fait écho au livre de son ami Dany Laferrière, *L'Enigme du retour.* Le regard parcourt l'espace et le temps de manière quasi cinématographique : ainsi chaque chapitre renvoie-t-il à un titre de film, passant avec le même enthousiasme de la couleur au sépia, du ton le plus léger au ton le plus grave. Enfin, le constat est une découverte surprenante : le Congo qui vit en lui n'est plus le sien, mais l'auteur respecte le dernier souhait de sa mère exprimé par un proverbe africain : « l'eau chaude, n'oublie jamais qu'elle a été froide ».

Le dernier, *Petit Piment,* retrace l'histoire de Tokumisa Nzambe po Mose yamoyindo abotami namboka ya Bakoko (« Rendons grâce à Dieu, le Moïse noir est

né sur la terre des ancêtres » en lingala), un gamin congolais, orphelin de Pointe-Noire surnommé « Petit Piment, placé à sa naissance dans un asile religieux. Après avoir vengé son ami Bonaventure en pimentant fortement la nourriture des jumeaux sorciers Songi-Songi et Tala-Tala, Moïse et Bonaventure s'évadent en avion pour fuir l'orphelinat. Moïse doit alors apprendre à survivre entre les enfants de la rue.

La clé de cet ouvrage, qui se clôt sur une note empreinte d'une mélancolie inattendue, se trouve sans doute dans sa dédicace. À travers ce roman, Alain Mabanckou rend « hommage à ces errants de la Côte sauvage qui, pendant [s]on séjour à Pointe-Noire, [lui] racontèrent quelques tranches de leur vie, et surtout à "Petit Piment" qui tenait à être un personnage de fiction parce qu'il en avait assez d'en être un dans la vie réelle » (Mabanckou 2015, p. 8).

La trilogie de ces récits représente la quête identitaire complexe de l'enfant que fut Mabanckou ou qu'il aurait pu être, tel qu'il s'imaginait lui-même. Chacun des textes pose un regard différent : *Demain j'aurai vingt ans* est une rétrospective plutôt classique, assez vaste et détaillée, un regard nostalgique porté sur le passé. Le personnage principal en est l'enfant Michel, lequel ressemble beaucoup à Mabanckou. *Lumières de Pointe-Noire* se présente plutôt comme un bilan de vie et un hommage à tous ceux qui composèrent l'univers enfantin de l'écrivain : y domine la mère Pauline, le père Roger, le tonton René, la cousine Bienvenüe, l'ami d'enfance Grand Poupy. On y observe un énorme souci mémoriel pour le détail, à la Marcel Proust, lié à son aspect récit-document : il ne faut rien oublier de ce qui relie l'auteur à son enfance congolaise. À la différence des autres ouvrages, ce souci documentaire se manifeste par la présence de photographies qui accentuent l'effet-document mais aussi, par une relecture minutieuse, juxtaposée à la photographie et faite par l'auteur lui-même qui tente de la réanimer une quarantaine d'années plus tard.

> L'identité narrative s'avère la plus brouillée dans *Petit Piment*. Dans un entretien, Mabanckou s'identifie d'ailleurs ainsi à Petit Piment :
>
> En ce temps-là, toujours, on m'appelait Petit Piment, j'étais maigre comme un clou, assez grand de taille toutefois pour qu'on m'attribue plus que mon âge, je vivais dans la lune. (Courrier international 2009)

Par contre, dans *Petit Piment* même, une partie fictionnelle différencie le narrateur-personnage de l'auteur, car sa mère n'est pas mentionnée : c'est une femme qu'il n'a pas connue, qui aurait abandonné Petit Piment dès son plus jeune âge, ce qui n'est le cas ni dans *Demain j'aurai vingt ans* ni dans *Lumières de Pointe-Noire*.

Il existe de plus un autre Petit Piment, philosophe du dépotoir dans *Demain j'aurai vingt ans*, lieu où le petit Michel espère trouver la clé du ventre de sa mère. À cette époque-là pourtant, Petit Piment est déjà vieux, différent en ce

sens de Michel, bien qu'il passe son enfance autour des années 1970, c'est-à-dire au même moment que Petit Piment. Il découle de ce brouillage identitaire un jeu complexe où il ne s'agit pas pour autant de confondre le lecteur, mais plutôt de poser des questions identitaires quant aux phénomènes de ressemblance et dissemblance entre les différents âges d'un homme. Si l'on pense à sa configuration, une scène très émouvante du roman permet d'ailleurs de penser que Petit Piment rencontrant Michel pourrait bien représenter Mabanckou-philosophe se donnant des conseils à lui-même alors qu'il était enfant.

Pour démontrer davantage la complexité narrative employée par Mabanckou, voici un autre extrait qui témoigne de la confusion délibérée qui existe non seulement entre l'auteur, le narrateur et le personnage mais aussi entre les personnes du monde réel et ceux de la fiction. Il nous paraît à ce titre intéressant de noter que c'est la personne réelle qui réclame son statut de personnage de roman, autrement dit il s'agit là d'un certain effet inversé du réel :

> [Son ami d'enfance Yaya Gaston] Respectez-moi, je vous dis ! Je suis un personnage de roman ! Je suis célèbre, et les gens me connaîtront même après ma mort ! Combien parmi vous ici sont des personnages d'un roman ? Zéro ! Je vous le répète : même père, même mère, même ventre ! (Mabanckou 2013, p. 104)

Abordons les trois aspects constitutifs de l'enfant mabanckouien et de la mémoire qui s'inscrivent en filigrane dans les textes de Mabanckou. Il y a premièrement l'enfant nostalgique, l'enfant du passé. Cet enfant évoque la nostalgie classique de l'enfant disparu, occulté par la vie adulte, qui fait cependant toujours partie de nous mais qu'il s'agit de retrouver. Pour utiliser la distinction déjà évoquée que Paul Ricoeur faisait entre *l'idem* et *l'ipse*, l'enfant et l'homme adulte relèveraient ici moins de *l'ipse*, c'est-à-dire de l'identité et de la caractéristique changeante, variable, perçue de l'extérieur entre ce qu'il était en tant qu'enfant et entre ce qu'il est en tant qu'adulte ; l'unité entre l'enfant et l'homme reposerait plutôt sur *l'idem*, sur cette identité invariable d'un individu, demeurée inchangée pour Mabanckou lui-même. Or, chez cet auteur, l'enfant congolais est surtout une métaphore de la rupture radicale entre les deux identités d'une même personne, entre deux mondes : celui de l'Afrique face aux mondes de l'Europe et de l'Amérique, celui de l'enfance et de l'âge adulte, du passé face au présent, celui de la vie passée avec les parents de l'auteur et celui de la vie vécue très loin de ses parents, tous ces deux univers étant très opposés et hétéroclites. Et c'est surtout l'éloignement douloureux de la mère, qu'il n'a pas vue vieillir ni mourir, ni même pu assister à son enterrement. Dans ce sens, la mémoire de sa mère a également une fonction thérapeutique et psychologique.

Or, le clivage entre le passé représenté par l'enfant inconnu de Pointe-Noire d'une part, et le présent du célèbre auteur couronné de prix de l'autre, s'oriente

autour d'au moins deux pôles complémentaires présents dans ses textes, entre lesquels Mabanckou navigue avec un grand talent littéraire. À un pôle, il y a la douleur de l'enfance verte, symbolisée par une pomme. L'auteur y fait le deuil des choses du passé en général et de son propre passé :

> C'est grâce à papa Roger que mon enfance a été recouverte d'une fragrance de pomme verte. Un fruit qu'il me rapportait chaque semaine de l'hôtel Victory Palace. Manger une pomme était un privilège dans la ville. (Mabanckou 2013, p. 66)

À l'autre pôle, et c'est l'une des stratégies narratives très fréquentes de l'auteur, la maladresse enfantine et la fausse naïveté sont la source, au niveau du discours, de l'humour narratif situationnel et linguistique. C'est en effet à cause de ses connaissances limitées que l'enfant provoque un discours souvent comique, parce que le lecteur, au courant de ce qui se passe, connaît aussi le décalage plus ou moins grand entre la vérité enfantine et la réalité.

Il paraît que Georges Brassens occupe une position particulière dans l'intertexte de *Demain j'aurai vingt ans,* du fait que sa musique accompagne un événement spécial dans la vie du petit Michel : la découverte d'une radiocassette qui représente un moment d'initiation à la poésie chantée et à l'oralité, mais aussi au monde occidental et son progrès. Pour les Africains de cette époque, il s'agit d'un grand objet de luxe. Mais c'est surtout la découverte du contenu de la cassette, la chanson *Auprès de mon arbre* de Brassens, qui est source de remous psychologiques chez le personnage-narrateur :

> Et il ne fait que parler d'un arbre qu'il regrette d'avoir quitté des yeux. Je pense : mais qu'est-ce qu'il a à pleurer comme ça pour un arbre ? Nous, on en a en pagaille dans la forêt, les gens les coupent n'importe quand et ils ne pleurent jamais, au contraire ils fabriquent du bois avec ça pour préparer la nourriture. Nous, on a même trois arbres dans notre parcelle ! Est-ce que moi Michel, le jour où je ne vais plus voir nos trois manguiers, je vais me mettre à pleurer comme ce monsieur qui chante dans la radiocassette ? (Mabanckou 2010, p. 57)

Mabanckou est en effet parfaitement conscient du fait que cette sorte d'arbre représente à la fois l'enfance et les choses stables et fidèles du passé. De plus, les références à l'arbre de Brassens, mêlées à des références aux arbres africains, notamment au baobab, renvoient une fois encore, au contraste entre l'identité africaine et européenne.

J'ai plaqué mon chêne
Comme un saligaud
Mon copain le chêne
Mon alter ego
[…]
– *Alter ego* c'est pas du français, dit Lounès.
– C'est dans quelle langue alors si ce n'est pas du français ?
– À mon avis, ça vient du patois d'une tribu d'Europe.
– Une tribu ?
– Oui, une très petite tribu d'Europe qui parle encore le vrai français parce que c'est là-bas que le français est né. (Mabanckou 2010, p. 59)

Cette citation nous permet de pénétrer le monde de l'enfant-poète, enfant à la découverte de la langue par laquelle il accède au monde et qui forme le deuxième volet de la mémoire de l'enfant. Nous avons déjà parlé de l'intertexte et de ses nombreuses manifestations. Or, l'intertexte entre dans l'écriture de Mabanckou de moult façons. Ce sont tout d'abord des références plus ou moins apparentes, détournées, ludiques, aux grands auteurs européens et africains. Il s'agit chez Mabanckou d'un univers intertextuel où il puise son inspiration.

L'intertexte de l'enfant partant à la découverte du monde est celui du poète qui doit le (re)découvrir. Le premier livre que Michel lit, *le Petit Prince*, n'est pas un hasard, non plus qu'Arthur Rimbaud qui est le poète découvert dans l'enfance et dont l'auteur se souvient jusqu'à l'âge adulte. Or, l'intertexte enfantin possède deux niveaux : le premier met en évidence que le jeune Michel lit souvent des textes liés à l'enfant et à l'enfance, mais aussi des auteurs dont les textes voient le monde avec les yeux d'un enfant. Le second niveau révèle que c'est à travers le personnage-narrateur Michel que Mabanckou adulte essaie de reconstituer la mémoire non seulement de ce qu'il a vécu mais aussi de ce qu'il a lu. C'est une mémoire littéraire parfois négligée que Mabanckou tente de rappeler en utilisant cet intertexte « personnel » et « enfantin » qu'il insère en filigrane dans l'histoire de son personnage.

La figure de Brassens, cet auteur-compositeur, représentant le troubadour de la tradition européenne, trouve son complément dans la figure du griot, en qui s'associe en même temps le chroniqueur, le chantre, le poète africain. C'est toute la tradition africaine de l'oralité qui est confrontée à la création et à l'oralité européenne. La tradition de la magie, de la sorcellerie et des fétiches, accompagnée d'une pléiade de croyances populaires font partie de la tradition africaine. En inscrivant ces légendes et ces croyances dans ses livres, Mabanckou les fige à jamais pour le lecteur occidental, mais en agissant ainsi, il se remémore une fois encore les croyances de son enfance et peut-être celles auxquelles certains de ses

concitoyens croient toujours. Ce faisant, il agit comme s'il rendait hommage à l'enfant éternel qu'il aurait aimé rester et qu'il voit toujours à travers les légendes.

Le mythe de l'enfant devient très fort dans *Demain j'aurai vingt ans* et se répète dans ses deux autres textes. Cette partie fondamentale de la narration, qui constitue la trame du roman et un motif qui se retrouve dans les deux autres, tient à la quête d'une clé supposée ouvrir le ventre de cette mère afin de permettre à un autre enfant de voir le jour. Or, c'est vraisemblablement le petit Michel qui détient cette clé qu'il aurait cachée quelque part après avoir verrouillé à double tour la porte au moment où il sortait lui-même du ventre de sa mère. Cet enfant devient un symbole complexe : c'est la clé d'une vie nouvelle, d'une continuation. Ainsi, l'enfant symbolique referme le cercle sur l'enfant africain et sur l'enfant qu'a été Alain Mabanckou. Pour Mabanckou, l'enfance africaine n'est en fin de compte pas toujours malheureuse comme en témoigne ce dernier extrait, car elle porte en elle ce qui caractérise universellement un enfant, sa joie et son insouciance.

Redécouvrir le passé de Mabanckou grâce à ses trois ouvrages fondamentaux met en évidence les rôles complexes qu'assume l'enfant en tant que figure littéraire. Il renvoie d'abord au Mabanckou-auteur dans son aspect identitaire et dans sa recherche du passé. Il renvoie ensuite à la nostalgie d'un passé disparu, que l'écrivain tente de reconstituer par le biais de l'écriture. Cette quête des racines, à la fois émouvante et impossible, ne l'empêche pourtant pas de redécouvrir des aspects insolites et surprenants de sa propre enfance. Enfin, l'enfant devient un être symbolique, mythique, représentant la vie dans sa complexité et surtout dans ce qu'elle a d'éternel et de mystérieux.

6 DES RIVES MONDIALES : LA LITTÉRATURE-MONDE ET LES NOUVELLES TENDANCES

Dans les chapitres précédents, nous avons abordé à plusieurs reprises un phénomène très actuel, auquel presque personne ne peut échapper et qui est devenu très en vogue depuis les années 1980 – 1990, non seulement dans les sciences sociales, mais aussi au sein du grand public. Il s'agit de la mondialisation et des tendances universalisantes, ainsi que de toutes les conséquences entraînées par le changement global survenu dans le monde. La mondialisation est le processus par lequel les idées, les biens et les services se répandent sur la totalité de la planète. Dans le sens économique, ce terme est souvent utilisé afin de décrire une économie intégrée, caractérisée par le libre-échange, la libre circulation des capitaux et l'utilisation des marchés du travail étranger mobilisés par l'appât du gain. Le processus de la mondialisation se caractérise par une interconnexion et une convergence transnationale et internationale intenses et affecte presque toutes les sphères de l'activité humaine : économie et finance, politique, technologie, communications et culture. Dans un monde globalisé, il y a un échange croissant de biens, de capitaux, de travailleurs, mais aussi des guerres, des violences politiques ou autres, et des maladies. Tout se propage à un rythme sans précédent, comme l'a malheureusement montré la pandémie de COVID-19, confirmant d'une manière sans précédent la théorie des « ailes de chauve-souris », pour paraphraser la théorie bien connue selon laquelle le battement des ailes de papillon à une extrémité du monde peut entraîner des conséquences de grande portée à l'autre extrémité, telles que des catastrophes naturelles. En outre, l'interconnexion accrue du monde conduit à la création de réseaux de plus en plus complexes, à la fois physiques et virtuels, ce qui intensifie encore la causalité mondiale susmentionnée. La mondialisation nous influence tous d'une manière explicite ou implicite. Les

artistes et les écrivains y sont impliqués, ils la réfléchissent d'une manière ou d'une autre dans leurs pensées et dans leurs œuvres.

Plus les différentes régions du globe sont interconnectées politiquement, culturellement et économiquement, plus nous pouvons parler d'un monde globalisé. Pourquoi ? Tout cela est dû principalement au progrès technologique, notamment dans les transports et les télécommunications. En général, l'argent et les capitaux, la technologie, les matériaux et les personnes circulent dans le monde beaucoup plus rapidement que par le passé. Les connaissances, idées et cultures sont de plus en plus véhiculées via Internet et les réseaux sociaux. S'il existe un accord général sur l'existence de la mondialisation et des changements globaux qu'elle entraîne — l'interdépendance croissante entre les parties du monde, l'effacement des frontières nationales et des frontières entre ce qui est local et ce qui est global, les conflits de souveraineté entre les États-nations et les compagnies globales, ainsi que la complexification du système mondial, par exemple — beaucoup de questions restent sans réponse claire. Ainsi, lorsque nous tentons de conceptualiser la mondialisation, nous pouvons nous demander s'il s'agit d'un phénomène nouveau ou récent, ou si celle-ci n'est qu'une amplification des tendances dans le monde qui ont existé auparavant, liées avant tout à la découverte du Nouveau Monde. D'autres questions s'imposent : quels enjeux est-ce que la mondialisation représente pour l'État-nation et la démocratie, s'agit-il d'un phénomène positif ou négatif, peut-on éviter ou minimiser les effets néfastes de la mondialisation etc.

Les définitions de la mondialisation sont nombreuses. Cependant, le mot *mondialisation* est souvent employé d'une manière plutôt vague « comme un mot parmi d'autres pour désigner tout simplement l'internationalisation plus avancée de l'activité économique qui s'exprime par une intégration et une interdépendance accrues des économies nationales » (Thompson 1999, p. 159) Bien des définitions sont trop réductrices, lorsqu'elles ne réduisent celle-ci qu'à des activités économiques, ou elles sont trop généralisantes, en l'associant à tous les changements modernes de la société contemporaine. Nous en avons choisi deux qui nous paraissent trop générales, à titre d'exemple. Selon Krasner, il s'agit « d'une augmentation des flux internationaux des idées, des gens, des marchandises et des facteurs » (Krasner 1999, p. 36). Selon McGrew, c'est l'« interconnexion mondiale croissante dans pratiquement tous les domaines : économique, culturel, technologique, politique, juridique, militaire, environnemental et social » (McGrew 1997). C'est au contraire l'étude de David Held qui propose une définition assez complète de ce phénomène complexe :

> [La mondialisation est] un processus ou un ensemble de processus incarnant une transformation dans l'organisation spatiale des relations et transactions sociales — évaluée par rapport à leur extension, intension, rapidité et impact, générant des flux

> transcontinentaux ou interrégionaux et des réseaux d'activités, d'interaction, ainsi que d'exercice du pouvoir. (Held et coll., p.16)

Comme nous pouvons le constater, la mondialisation est difficile à définir et à délimiter exactement parce qu'elle frappe presque tous les secteurs de la société contemporaine, y compris ses aspects économiques, politiques, culturels, sociaux, environnementaux, ce qui a pour conséquence qu'elle ne se déroule pas dans un « laboratoire scientifique », où nous pourrions l'étudier séparément d'autres phénomènes plus limités tels que l'internationalisation. Quoi qu'il en soit, l'étude de la mondialisation est cruciale pour la compréhension du monde d'aujourd'hui, y compris de l'Afrique, qui fait de plus en plus partie de l'ensemble global.

Du point de vue des études littéraires, et plus particulièrement encore des études postcoloniales, nous pouvons nous intéresser à la mondialisation en tant qu'un phénomène actuel qui représente une circonstance fondamentale de l'écriture. Comme nous l'avons suggéré, c'est la mondialisation qui détermine de plus en plus le cadre des écritures migrantes, mais aussi le contexte postcolonial des hybridations et des créolisations. D'ailleurs, la relation entre les études postcoloniales et la mondialisation est assez complexe, comme le souligne Jean-Marc Moura :

> Les études postcoloniales rencontrent les recherches concernant la mondialisation, toutes deux traitent en effet des enjeux et des conséquences des relations de pouvoir entre les diverses régions du monde, même si la notion de résistance à l'hégémonie qui oriente le postcolonialisme se complique singulièrement dans la culture mondiale. Les recherches sur la mondialisation ne viennent pas remplacer ou subsumer les « postcolonial studies », elles apportent leur inflexion spécifique en insistant sur les tendances universalisantes actuelles, là où le postcolonialisme se concentre sur la valeur et la nécessité des différences culturelles. (Moura 1999, p. 20)

Le critique français remarque qu'il y a au moins deux positions différentes sur le rapport entre les deux. Soit on comprend la conquête, la colonisation et la décolonisation subséquente comme une partie de la longue histoire de la mondialisation, et donc d'un processus évolutif régi par ses propres lois et aléas, ou bien au contraire, on y perçoit une différence profonde, voire « une menace pour le projet politique et historique des études postcoloniales » (Moura 1999, p. 20). Les auteurs de *The Empire Writes Back* adoptent une position pareille, mais plus nuancée, en affirmant que « peut-être l'avenir ultime et inévitable des études postcoloniales repose dans leur relation à la mondialisation. » (Griffiths et coll. 1989, p. 216) Nous pourrions nous demander avec eux quelle est la place des études postcoloniales par rapport à ce phénomène et comment ce champ peut-il être considéré comme une continuation de la matérialité de l'expérience

locale et la signification des relations coloniales, en abordant un tel méga-discours. Les auteurs répondent à ces questions en disant que nous ne pouvons pas comprendre la mondialisation sans comprendre la structure des relations de pouvoir au XXIe siècle en tant qu'héritage économique, culturel et politique de l'impérialisme occidental et que la théorie postcoloniale et les littératures postcoloniales peuvent offrir des modèles très clairs pour comprendre comment les communautés locales agissent sous une telle pression. Pour soutenir leur argument, ils évoquent Robertson, selon lequel l'analyse de la mondialisation se serait moins appuyée sur l'analyse de l'impérialisme culturel et du néo-impérialisme pour préférer l'hybridation, la diffusion, la relativisation et la relation mutuelle des sociétés globales, ainsi que la compression du monde et de l'intensification de la conscience du monde en tant qu'un tout. (Griffiths et coll. 1989, p. 216) Il faudrait selon les mêmes auteurs éviter de trop simplifier les choses en considérant la mondialisation comme un héritage direct de l'impérialisme, ou plutôt, il faudrait s'éloigner du modèle gravitationnel du centre et de la périphérie et prendre en considération que les choses liées à la circulation du pouvoir dans un tel système sont beaucoup plus complexes et que même le système impérial est une combinaison des programmes idéologiques conscients et de structures rhizomiques inconscientes. Cette approche complexe vaudrait aussi, *mutatis mutandis,* pour le monde global, dans lequel au lieu des sujets passifs postcoloniaux nous trouvons des énergies globales pour l'échange mutuel, pour la circulation et pour la transformation qui peuvent devenir des armes de résistance. La mondialisation serait un phénomène très différent du néocolonialisme ou du néoimpérialisme, mais les principes et les stratégies de l'engagement seraient similaires, les procédés d'analyse des études postcoloniales pourraient s'avérer utiles dans un champ relativement nouveau comme l'étude de la mondialisation, vu l'existence de longue date des études postcoloniales. (Griffiths 1989, p. 217)

Revenons cependant à la mondialisation et sa conceptualisation. Les politologues, les sociologues et les économistes distinguent trois types de mondialisation. Premièrement la mondialisation économique, qui est liée à l'unification et à l'intégration des marchés financiers internationaux et des entreprises multinationales qui ont un impact significatif sur les marchés mondiaux. Ensuite, la mondialisation politique, qui concerne en particulier les mesures politiques et les normes destinées à faciliter le commerce international et l'échange de marchandises. La mondialisation politique est également liée aux institutions qui mettent en œuvre les politiques, donc aux gouvernements nationaux, mais aussi aux institutions internationales. Le troisième type de mondialisation est la mondialisation culturelle, qui nous intéressera grâce à son lien étroit avec la littérature et avec la littérature francophone en particulier. La mondialisation culturelle implique des facteurs sociaux et culturels qui font converger des cultures individuelles ayant fonctionné jusqu'alors de manière indépendante, pour les faire ensuite fusionner

en une seule culture mondiale. Ceci est encore une fois dû au progrès technologique, à la communication globale et à la facilité d'échange de données. Il est important de noter que tous les types de mondialisation énumérés ci-haut sont très étroitement liés. La mondialisation économique, par exemple, est rendue possible par des politiques commerciales libérales mondiales. La mondialisation culturelle est également influencée par les politiques et les institutions dans le domaine de la mondialisation politique, qui se fait finalement façonner par la mondialisation économique à travers les « importations culturelles » et par l'exposition d'une culture à des cultures d'autres régions du monde. Comme nous l'avons déjà dit, le progrès technologique est l'élément fédérateur de tous les types de mondialisation. Sans l'avènement de ce dernier, le monde serait toujours le lieu tel que nous connaissons des livres d'histoire, que nous regardions le Moyen Âge ou les débuts de l'ère moderne.

Les effets de la mondialisation affectent la planète aux niveaux local et mondial, qu'il s'agisse des individus ou des sociétés entières. On parle alors du niveau individuel, communautaire ou institutionnel des effets de la mondialisation. Le niveau individuel comprend la manière dont les influences internationales sont transmises à la population d'une nation ou d'une région donnée. Le niveau communautaire comprend les impacts sur les organisations, les entreprises et les économies locales ou régionales. Le niveau institutionnel, enfin, est lié à l'impact sur les sociétés multinationales, les gouvernements nationaux et les établissements d'enseignement supérieur avec des étudiants internationaux. Les mesures sont prises à ce niveau le plus élevé et elles impactent à leur tour les niveaux inférieurs. D'un point de vue géopolitique, la mondialisation implique le fait que l'État-nation, qui au XXe siècle avait encore une maîtrise totale sur les questions économiques, sociales et politiques nationales, dépend de plus en plus des lois économiques et institutionnelles mondiales. Cela est vrai de toutes les parties du monde, mais en Afrique d'autant plus. La souveraineté des États-nations est décroissante et les richesses sont très inégalement réparties. Il est clair que les pays du Sud sont beaucoup plus dépendants des structures de pouvoir mondiales telles que la Banque mondiale ou le Fonds monétaire international, et par conséquent, leur indépendance et leur droit à l'autodétermination sont beaucoup plus limités.

Les effets de la mondialisation peuvent être perçus très clairement par chacun de nous. Cependant, dénouer le tissu des divers événements et des influences historiques et contemporains qui y ont conduit est très difficile, car la mondialisation se fait progressivement et son analyse et son évaluation sont intrinsèquement liées au système de valeurs de chaque chercheur, la mondialisation étant bénéfique pour certains, incontestablement néfaste pour d'autres. En d'autres termes, la mondialisation est un phénomène parfois inquiétant, très souvent insaisissable. Nous ne disposons même pas de définition claire et unique ni de

consensus sur ses avantages et ses inconvénients. Après tout, son origine n'est pas claire non plus. De nombreux experts considèrent le milieu du XIXe siècle comme le tout début, mais selon eux, sa véritable puissance ne s'est manifestée qu'aux XXe et XXIe siècles. Les opposants voient cependant le début de l'interconnexion du monde au XVIe siècle, lorsque les puissances coloniales (le Portugal, l'Espagne, l'Angleterre et la France, entre autres) se sont progressivement établies. Selon d'autres encore, la mondialisation aurait commencé à l'époque de la Grèce antique et de l'Empire romain, du moins en Méditerranée. Pour tous ces chercheurs, la mondialisation actuelle n'est qu'une intensification des influences et des phénomènes qui existent dans le monde depuis le début des temps.

Il n'y a pas non plus de consensus sur l'évaluation des bénéfices et des inconvénients de la mondialisation. Les opinions peuvent être résumées en trois groupes, souvent liés aux intérêts de ses partisans : le groupe le plus puissant économiquement soutient que la mondialisation est naturelle et bienfaisante, qu'elle profite généralement à l'humanité, et que nous ne pouvons plus imaginer à quoi ressemblerait le monde sans tous ses gains dans le monde globalisé. D'après eux, c'est le monde global qui aborde le mieux ses problèmes fondamentaux, tels que la pauvreté et le chômage, en mettant l'accent sur le marché libre, en abattant les barrières et en franchissant les frontières, ce dont tout le monde profite. En théorie, les pays les plus pauvres peuvent également saisir les opportunités de croissance économique et relever le niveau de vie de leurs citoyens grâce aux capitaux étrangers et à la technologie.

Le deuxième groupe de critiques est plutôt sceptique quant aux effets globaux du monde globalisé, percevant que si la mondialisation résout certains problèmes, elle en génère d'autres, souvent bien plus graves et fondamentaux. Cependant, ce groupe n'est nullement impliqué dans la lutte pour un monde déglobalisé. Seul le dernier groupe d'« anti-mondialistes » est engagé activement en soulignant tous les défauts et externalités de la mondialisation actuelle, tels que les inégalités mondiales, la violence ou même la destruction de cultures et de communautés entières. Par exemple, lorsque les partisans de la mondialisation disent que de nouveaux marchés sont créés et que la richesse augmente, les critiques observent que l'élimination des barrières entre les régions du monde sape les États-nations, leurs politiques et leur culture, déstabilise le marché du travail dans les pays plus pauvres et encourage les flux migratoires qui sont le sujet de notre intérêt. Ce groupe condamne non seulement les conséquences de la mondialisation néolibérale, mais recherche également des formes d'organisation mondiale plus humaines et plus justes. La mondialisation actuelle est sans aucun doute une source de préoccupation et de frustration, dans les pays en voie de développement en particulier. Ceci est très clair, car rien qu'en portant un regard lucide, on comprend que les effets économiques, politiques, culturels et sociaux de la mondialisation sur la majorité de la population des pays en voie de

développement sont discutables, voire carrément négatifs. Malgré tous les éloges néolibéraux sur les côtés positifs et négatifs, il est possible que la mondialisation ait causé plus de pauvreté et de chaos dans le monde moderne et postmoderne qu'elle n'a apporté de bien. Même en essayant de comprendre l'approche néolibérale, nous pouvons dire que l'idée d'un marché libre et d'un commerce illimité, censé conduire à la prospérité, à la solidarité et au bonheur mondiaux, n'est qu'une chimère, ou alors il s'agit plutôt d'un mythe de la propagande mensongère de ceux qui en bénéficient incroyablement.

Comme nous l'avons déjà dit, les facettes de la mondialisation, qu'elles soient économiques, politiques ou culturelles, sont étroitement liées et ces composantes ne peuvent être séparées les unes des autres. Cependant, du point de vue du fonctionnement des littératures dans le contexte de la mondialisation, nous nous intéressons principalement à la mondialisation culturelle. Cette dernière est matérialisée par une standardisation d'expressions culturelles aux quatre coins du monde ; les populations en font l'expérience tous les jours, notamment à la faveur d'une diffusion uniformisée de biens et d'idées. Cette standardisation touche la communication interpersonnelle, le commerce international et les échanges en général, mais aussi et surtout la culture, subsumée sous l'étiquette générale de la *world culture*. Elle se propage par divers canaux, autrefois principalement par les médias du XXe siècle, le cinéma, la radio et la télévision, et maintenant de plus en plus par les nouveaux médias et les nouveaux canaux de communication. Par conséquent, on aboutit à une homogénéisation croissante, à une sorte d'uniformité de l'expérience humaine. D'un autre côté, la situation n'est probablement pas si noire. Bien que des tendances d'homogénéisation existent, on ne constate pourtant pas l'émergence d'une culture globale quelconque. Néanmoins, il est incontestable que des sous-cultures mondiales sont en train d'apparaître ; il s'agit là d'une sorte de prototype de la culture mondiale qui s'établit progressivement parmi ceux qui partagent des valeurs et des modes de vie similaires. C'est ainsi que des groupes de personnes se forment çà et là pour partager les idéaux unificateurs en dépassant les frontières géographiques. Lorsque nous disons « mondialisation dans le domaine de la culture », nous penserons probablement d'abord à la culture pop américaine, qui a régné sur le monde pendant la seconde moitié du XXe siècle. Cependant, cette culture, qui se répand de plus en plus à travers les nouveaux médias comme Internet et les réseaux sociaux, n'est pas la seule manifestation de la mondialisation. Aux années 1940, dans *Fragments philosophiques*, Adorno et Horkheimer (1947) parlaient déjà de l'industrie culturelle, qui s'est révélée plus tard cruciale pour les cultures postmodernes et pour la transition de la production matérielle aux biens culturels. En référence à la notion de l'industrie culturelle, la notion élargie de l'industrie culturelle mondiale gagne progressivement du terrain. Cette dernière est la plus visible dans les activités transnationales du cinéma, de la télévision, de la publicité, de la mode

et de la musique populaire. Dans un contexte plus élargi, la mondialisation des sous-cultures et la création de nouvelles identités subculturelles basées sur un répertoire de symboles culturels mondialement réparti ne représentent qu'un aspect de la mondialisation des identités culturelles, des styles musicaux et de la mode. Il convient de souligner que l'industrie culturelle mondiale ne signifie pas seulement la diffusion des biens culturels et des pratiques culturelles occidentales. Ceci est attesté, par exemple, par la culture pop japonaise, mais aussi par les arts martiaux asiatiques, le phénomène du Bollywood indien, la musique et les instruments de musique, comme les tambours djembé, qui se répandent depuis l'Afrique. Cependant, il est clair que la mondialisation croissante des sous-cultures crée un mélange mondial imprévisible d'hybridation culturelle. C'est un processus plus large qui conduit à un certain cosmopolitisme culturel. Cela se manifeste alors spécifiquement dans la culture contemporaine à travers l'adjectif *world* dans le sens, « mondial » par exemple *world music, world cinema, world literature*, bien que la situation dans la littérature mondiale semble un peu plus compliquée. Il est cependant impossible de parler d'une seule culture cosmopolite, car ce qui est courant dans un contexte culturel ne reste qu'une partie de la sous-culture dans une autre région du monde.

Derrière des considérations similaires se cache cependant l'impossibilité de définir clairement la culture. Au cours du XXe siècle, les anthropologues ont défini la culture comme un ensemble partagé de croyances, de valeurs, d'opinions et d'idées qui rassemblent les gens en groupes bien définis. Cependant, des critiques issus de nombreuses disciplines ont remis en question cette notion de cohérence culturelle, car il était évident que les idées des membres de groupes étroitement liés à l'univers sociétal variaient selon l'imagination individuelle. Ainsi, la culture ne peut plus être considérée comme un système de savoirs hérité des ancêtres, mais plutôt comme un ensemble d'idées, de qualités et d'attentes dynamiques, évoluant avec les circonstances. Par la suite, le terme de culture locale peut être couramment utilisé pour désigner la vie dans des localités distinctes et reconnaissables. Elle reflète les sentiments des gens ordinaires sur les préférences personnelles et l'évolution des passe-temps. Compte tenu de la force des cultures locales, il est très difficile de dire qu'il existe en fait une culture commune globale. On a beau nommer une minorité mondiale ou métropolitaine de personnes « citoyens du monde », l'endroit d'où ils viennent et où ils auront grandi, les valeurs locales, le style de vie d'origine, etc. sont toujours importants pour la plupart des gens. Même les internationaux sont partiellement ou complètement enracinés dans leurs communautés locales, bien que ces dernières puissent être des diasporas locales.

On peut donc se demander quelle est la relation entre le local et le global, dans quelle mesure les forces de la mondialisation culturelle fonctionnent. S'agit-il finalement d'une seule force qui engloutira et détruira sur son chemin tout ce

qui est local ? À notre avis la mondialisation ne fonctionne pas de cette manière, mais nous pouvons examiner dans quelle mesure la mondialisation transforme les cultures locales, précisément à cause des migrations et des hybridités, et essayer de voir dans quelle mesure les cultures locales deviennent les tiers espaces, selon la théorie de Bhabha. Un des traits incontestables de la mondialisation est celui de la rapidité avec laquelle les changements se déroulent et la façon dont ces derniers modifient la perception du temps et de l'espace. Cela a été bien démontré par Marshall McLuhan, philosophe canadien et théoricien de la communication et des médias, qui a soutenu, dans les années 1960 déjà, dans *La Galaxie Gutenberg* (*The Gutenberg Galaxy*, 1962) que nous, en tant que l'humanité, continuons à faire partie d'un « village planétaire » dans lequel la communication instantanée détruira sous peu toutes les inégalités géographiques et créera un seul espace mondial.

Il ne fait aucun doute qu'aujourd'hui, le monde semble certainement plus petit qu'il ne l'était aux yeux de nos ancêtres. Rappelons-nous combien de temps il a fallu attendre une lettre, par exemple. Quand bien même le téléphone a accompagné l'humanité tout au long du XXe siècle, nous pouvons affirmer que la communication en temps réel telle que nous la connaissons aujourd'hui était presque impossible en raison des prix élevés du téléphone ou d'autres moyens de communication, et donc, à l'exception des formes de communication télégraphique, elle ne pouvait pratiquement pas exister, certainement pas comme aujourd'hui, alors qu'à un prix fixe pour la connexion Internet, la communication est tout à fait abordable voire pratiquement gratuite. Dans le village planétaire de Marshall McLuhan, certaines des conséquences culturelles de la mondialisation ont en effet gagné du terrain dans le monde entier depuis les années 1960 et 1970. Celles-ci incluent, par exemple, la restauration de plus en plus uniforme fournie par les multinationales et les chaînes de fast-food. Cela inclut également une forme de voyage standardisé grâce à l'expérience de vol nivelée par les accords internationaux sur la sécurité et le confort des passagers. Il ne faut pas oublier les vêtements qui, dans les affaires et dans d'autres domaines, sont généralement homogènes.

On peut également citer l'industrie du divertissement ou de l'info-divertissement, qui consiste en des chaînes satellitaires omniprésentes avec un nombre pratiquement illimité, mais unifié de programmes, récemment également représenté par un mélange éclectiquement diversifié de clips vidéo, de mèmes et de canaux pénétrant la culture pop principalement via les réseaux sociaux tels que Facebook ou des plates-formes de partage de vidéos telles que YouTube. Selon de nombreuses critiques de la mondialisation culturelle, c'est notamment l'uniformisation qui a un effet néfaste sur les cultures et les traditions locales. La télévision et, progressivement, l'Internet mobile atteignent les coins les plus reculés de la planète, comme on l'a vu dans le roman *Le ventre de l'Atlantique*, par exemple,

souvent sous forme partagée via des appareils alimentés par des générateurs électriques appartenant à l'un des villageois et fréquentés par d'autres soit dans le cadre de rassemblements conviviaux soit au moyen du partage du coût du service, chacun payant sa part. Même dans les coins les plus reculés de la planète, en Afrique et en Amérique latine, par exemple, divers cafés Internet ou vidéo sont également en cours d'installation, où les moins riches peuvent collectivement participer à la mondialisation culturelle.

Les militants impliqués dans la critique de la mondialisation parlent souvent des sociétés multinationales telles que McDonald's, Facebook et Google comme des acteurs de l'impérialisme culturel, d'une nouvelle forme de domination économique et politique. Ils perçoivent avec indignation l'influence croissante et illimitée de ces sociétés sur la culture humaine au sens le plus large du terme. Ces entreprises peuvent influencer le goût et les choix des gens par le biais d'astuces subliminales ou complètement conscientes grâce à la publicité, comme nous le voyons tout autour de nous. Cependant, la domination des sociétés multinationales a également un effet néfaste sur d'autres domaines de la mondialisation, c'est-à-dire sur la mondialisation politique et économique, qui sont étroitement interconnectés, comme nous l'avons déjà souligné. L'abolition progressive des frontières culturelles de même que la diminution de l'influence et du pouvoir des gouvernements nationaux sont incontestablement dues au fonctionnement de ces entreprises. Bien que cela puisse paraître davantage lié à la politique, ce n'est pas tout à fait le cas. De nombreux pays soutiennent leur propre culture principalement sous la forme de subventions du ministère de la Culture et d'autres institutions et fondations culturelles. Cependant, si ce pouvoir politique disparaît en faveur de la prédominance de l'influence culturelle supranationale, il est clair que la portée et l'action des cultures locales vont soit diminuer, soit disparaître complètement ou sous une forme hybride être liées à la culture mondiale.

6.1 Les enjeux de la mondialisation et de la mondialisation culturelle en Afrique

Nous avons évoqué le fait que la mondialisation n'avait pas le même impact sur les États plus riches du soi-disant Nord et sur les États plus pauvres du soi-disant Sud. On peut dire que même ceux qui voient la mondialisation sous un jour favorable sont conscients des réserves sur le fonctionnement des processus de mondialisation, surtout en Afrique, du moins d'un point de vue économique. Tout se passe comme si l'Afrique ne faisait pas partie de la mondialisation ou, au contraire, n'en récoltait que les aspects négatifs. Selon les données disponibles, les conditions de vie semblent s'améliorer sur tous les continents, la seule exception étant l'Afrique et notamment l'Afrique subsaharienne. Par exemple, le

Rapport sur le développement humain de 2006 indique que « l'indice IDH (indice du développement humain) a augmenté dans presque toutes les régions depuis le milieu des années 1970 à l'exception notable de l'Afrique subsaharienne » (Human Development Report 2006). En effet, sur trente et un pays à faible indice de développement, la plupart se trouvent dans cette région. Si l'espérance de vie augmente dans la plupart des pays en développement et se rapproche progressivement de l'espérance de vie dans les pays développés, ceci n'est pas le cas en Afrique subsaharienne. Ici, l'espérance de vie diminue, suite non seulement aux conditions économiques, mais aussi aux épidémies de SIDA, de paludisme ou d'Ebola. La situation ne s'améliore pas non plus d'un point de vue politique : après l'effondrement des gouvernements —au Libéria, en Sierra Leone, en Somalie, au Congo, au Soudan, au Tchad et, dans un cas particulier dont nous parlerons plus tard, celui du Rwanda —, le chaos prend la forme de guerres civiles ou de génocides qui ravagent les populations. L'ampleur du pillage, de la corruption, de la violence perpétrée par les dictateurs et leurs États-nations, que certains commentateurs appellent par des termes expressifs « États prédateurs » ou « États vampires ».

L'explication des causes des problèmes africains varie souvent selon le point de vue des commentateurs divers. Certains blâment les structures tribales, d'autres attribuent l'influence à la corruption et aux abus de pouvoir du gouvernement. D'autres soulignent l'intervention inappropriée des gouvernements dans les économies des pays africains. De nombreux critiques voient également la source du problème dans le néocolonialisme et la mondialisation (Amin 1989, Bond 2006). Les positions critiques des théoriciens forment tout un spectre entre les partisans et les opposants de la mondialisation, comme nous l'avons déjà montré. Plus précisément, dans le cas des pays africains, les partisans de la mondialisation recommandent une plus grande intégration à l'instar des pays occidentaux afin de mieux s'engager dans les organisations liées au libre-échange, à la libéralisation, à la privatisation et à la déréglementation, c'est-à-dire dans le commerce international sans barrières en général. Ils soutiennent dans un esprit néolibéral que les pays participants peuvent progressivement bénéficier économiquement, politiquement et socialement grâce à cette intégration.

En dehors des aspects purement politiques ou sociaux, dans le domaine de la culture et de la littérature, la situation est beaucoup plus obscure et intéressante, car d'une part, la culture elle-même est affectée par la mondialisation comme d'autres domaines, mais en même temps, elle reflète, affiche et commente les phénomènes qui y sont liés ou alors elle se positionne de manière plus ou moins critique à leur égard. Un grand défi qui se pose pour l'avenir de l'Afrique remonte de nouveau à l'héritage colonial, dans une imbrication complexe entre le monde global, postcolonial et néocolonial :

> En réalité, malgré les indépendances, les « problème africain » reste entier depuis près d'un demi-siècle : la décolonisation est — et demeure — inachevée ; et pour cause : s'est manifesté, depuis les indépendances, ce qu'il est convenu d'appeler le « néo-colonialisme », l'une des menaces les plus graves sur les indépendances africaines. Le néo-colonialisme a eu pour effet l'intervention constante des anciennes puissances coloniales et des autres dans les affaires politiques, économiques, militaires et même culturelles des pays africains. Lorsqu'on ajoute à ces interventions extérieures, pernicieuses, l'accumulation des contre-performances des États africains dans le domaine économique et les difficultés durables à fonder des régimes à la fois stables et démocratiques, la perception de l'Afrique ne peut être que négative et pessimiste quant à son devenir. (Ekanza 2006, p. 615)

Cependant, les nouvelles technologies contribuent de plus en plus à l'interdépendance du monde dans le domaine de l'échange d'informations, et donc également celui des textes littéraires et autres biens culturels. Cela doit être pris en compte si nous voulons saisir la complexité du paysage culturel et littéraire actuel. Dans le chapitre suivant, nous nous pencherons sur les conséquences plus générales de la mondialisation dans le domaine de la littérature, et sur les études de cas de plusieurs auteurs, nous tenterons de démontrer ces tendances générales dans le domaine des littératures africaines.

6.2 L'avenir de la mondialisation littéraire et du tout-monde en français. Manifeste *Pour un littérature-monde* (2007)

Pour refermer le cercle qui a ouvert les sections consacrées aux hybridités, revenons à Édouard Glissant, mais concentrons-nous maintenant sur des concepts tels que la littérature mondiale, la littérature-monde, et le « tout-monde », un néologisme dont nous parlerons un peu plus en détail. Notre objectif sera de montrer que la littérature africaine contemporaine aspire à juste titre à devenir la littérature mondiale et à faire partie du « tout-monde » culturel de Glissant. Nous voudrions également démontrer certaines tendances culturelles et littéraires qui découlent de la mondialisation mais en même temps vont au-delà de celle-ci, comme la critique environnementale, le posthumanisme ou l'écriture sur le traumatisme.

Après tout, le terme « littérature mondiale » lié à la mondialisation n'est pas nouveau, ayant été « inventé » par Johann Wolfgang von Goethe dans des circonstances complètement différentes sous l'appelation de *Weltliteratur*. En se référant à la diffusion réciproque de la littérature entre pays du monde entier, il écrit dans une des lettres à Johann Peter Eckermann :

> Aussi, j'aime à me renseigner sur les littératures étrangères et je conseille à chacun d'en faire autant de son côté. Le mot de littérature nationale ne signifie pas grand-chose aujourd'hui ; nous allons vers une époque de littérature mondiale et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque (Goethe 1941, p. 158)

La notion de la *Weltliteratur* serait à discuter dans le contexte historique de l'époque de Goethe : elle renvoyait plutôt à la littérature universelle représentée par les chefs-d'œuvre des littératures nationales de l'Europe occidentale, et c'est toujours d'un point de vue occidental que les autres littératures auxquelles l'auteur allemand s'intéresse seraient envisagées. Tandis que le débat sur le rapport entre la littérature mondiale et les littératures nationales continue jusqu'à nos jours, la notion de Goethe semble dépassée. La littérature mondiale d'aujourd'hui doit être considérée dans le contexte international du monde globalisé dans lequel un nombre croissant de lecteurs a accès à une énorme bibliothèque de textes traduits dans de nombreuses langues. Depuis les années 1990 environ, avec la mondialisation croissante, la question de la relation entre les littératures mondiales, les littératures francophones et le monde globalisé revient avec de plus en plus d'actualité. En lien avec l'effort de définir plus clairement la position et la fonction des littératures nationales, dont la française, c'est précisément la diversité francophone qui s'impose ainsi que le désir des auteurs francophones de voir leur travail évalué différemment. Nombreux sont les auteurs francophones qui ne veulent plus être jugés sur la base de leur origine, de leur exotisme ou de leur altérité, mais précisément et uniquement sur la base des qualités de leur travail. Cela crée une tension entre les littératures nationales et la possibilité d'une littérature mondiale, soit en termes traditionnels, soit sous une forme innovante adaptée au XXIe siècle. Se poser la question de l'essence de la littérature contemporaine dans un monde globalisé implique nécessairement le dépassement des frontières, qu'elles soient géographiques, politiques, culturelles et institutionnelles, sans pouvoir encore dire clairement à quoi une telle expansion peut conduire et quel sera le résultat d'une littérature mondiale similaire. Or, cette littérature pose de nombreuses questions dont les principales ont été formulées par Chiara Mengozzi dans son article *De l'utilité et de l'inconvénient du concept de* World Literature (2016). Énumérons-en les quatre principales : 1) quelle est la définition de la littérature mondiale, s'agit-il d'un corpus de textes ou plutôt d'une méthodologie d'approche de ceux-ci ? 2) Comment exprimer le rapport entre les dimensions locale et nationale de ces littératures d'une part et leur dimensions globale et transnationale d'autre part. 3) Question de l'échelle : quelle doit être la distance du critique pour qu'il puisse lire ces textes d'une manière qualifiée – appliquer une lecture détaillée de quelques ouvrages sans connaître le corpus au total ou bien appliquer un approche comparative des

lois régissant ces littératures en effectuant une lecture superficielle d'un large corpus ? 4) Quelle serait la place des littératures migrantes et postcoloniales ?

Des considérations analogues dans le contexte des littératures écrites en français et surtout une tentative plus ou moins avouée d'inscrire celles-ci dans la *World Literature* (ou dans la *Weltliteratur ?*) ont culminé en 2007 sous la forme du manifeste *Pour une littérature-monde*, très discuté et, pour beaucoup, controversé, dont la principale contribution ne réside pas tant, à mon notre sens, dans son contenu lui-même, mais dans les débats et les problèmes qu'il a suscités à long terme. Regardons certains d'entre eux. Le manifeste a été initié par Michel Le Bris et Jean Rouaud et a été publié avec la signature de 44 écrivains dans *Le Monde* le 15 mars 2007. En mai de la même année, le volume collectif *Pour une littérature-monde* est publié par la prestigieuse maison d'édition Gallimard. Il s'agit d'un appel à la libération de la langue française du joug imaginaire de la littérature française définie de manière exclusivement au niveau national. Globalement, le ton du manifeste est exalté et prophétique, voire par endroits conflictuel. Selon le manifeste et selon l'ouvrage collectif, le modèle dépassé de division en littérature française et francophone, tel que nous l'avons décrit, devrait être abandonné et remplacé par « la littérature-monde en français » qui serait transnationale, transcendant les frontières désuètes des nations individuelles. En guise d'argument, les auteurs rappellent que l'année précédente, la plupart des prix littéraires ont été remportés par des auteurs francophones. Ils y voient l'arrivée d'une nouvelle ère et la victoire imaginaire des littératures francophones. Cette révolution littéraire imaginaire marque ainsi « la fin de la francophonie et la naissance de la littérature-monde en français » :

> Plus tard, on dira peut-être que ce fut un moment historique : le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Renaudot, le Femina, le Goncourt des lycéens, décernés le même automne à des écrivains d'outre-France. Simple hasard d'une rentrée éditoriale concentrant par exception les talents venus de la « périphérie », simple détour vagabond avant que le fleuve revienne dans son lit ?
> Nous pensons, au contraire : révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était censée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. Le centre jusqu'ici, même si de moins en moins, avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale : le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français. (*Le Monde,* le 16 mars 2007)

Cependant, le manifeste va encore plus loin dans son ton « révolutionnaire » et subversif, car il s'exprime de façon polémique sur le fonctionnement de la langue

et de la division entre l'espace linguistique « français » et francophone, parlant sur un ton pathétique de « l'acte de décès de la francophonie » et de « la lumière de l'étoile morte » :

> Soyons clairs : l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie. Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone. La francophonie est de la lumière d'étoile morte. (*Le Monde,* le 15 mars 2007)

Selon les créateurs du manifeste, le modèle dysfonctionnel de la francophonie est devenu poétiquement parlant « la lumière d'une étoile morte » et « le dernier avatar du colonialisme ». Ainsi, une nouvelle ère de post-francophonie commence, à savoir celle de la francophonie générale, dans laquelle la France n'aura plus le statut de pays central, elle ne sera en revanche qu'un des pays francophones. Selon les créateurs du manifeste, le centre imaginaire se déplace aux quatre coins du monde, c'est-à-dire aux soi-disant périphéries. Cette évolution abolit le concept considéré obsolète du centre et de la périphérie, qui, selon les critiques, est à nouveau une continuation du colonialisme ou du néocolonialisme. De même, la question de l'histoire littéraire s'impose pour être réécrite dans l'esprit de la post-francophonie.

« Le monde » est le deuxième mot-clé du manifeste, sur lequel nous pouvons fonder nos pensées. D'après les auteurs :

> Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le « référent » : pendant des décennies, ils auront été mis « entre parenthèses » par les maîtres-penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même, faisant, comme il se disait alors, « sa propre critique dans le mouvement même de son énonciation ». Le roman était une affaire trop sérieuse pour être confiée aux seuls romanciers, coupables d'un « usage naïf de la langue », lesquels étaient priés doctement de se recycler en linguistique. Ces textes ne renvoyant plus dès lors qu'à d'autres textes dans un jeu de combinaisons sans fin, le temps pouvait venir où l'auteur lui-même se trouvait de fait, et avec lui l'idée même de création, évacué pour laisser toute la place aux commentateurs, aux exégètes. Plutôt que de se frotter au monde pour en capter le souffle, les énergies vitales, le roman, en somme, n'avait plus qu'à se regarder écrire. (*Le Monde,* le 16 mars 2007)

Ce passage assez polémique et prononcé avec fermeté fait clairement référence à divers courants expérimentaux, avant-gardistes et postmodernes de la littérature française, y compris le roman, en particulier le nouveau roman dont les créateurs préconisent la fin du roman classique qui ne peut pas capturer fidèlement la

nouvelle expérience ou l'expérience de l'homme nouveau. La confrontation réside aussi dans les catégories littéraires, précisément le nouveau roman de même que toute écriture de ce genre, qui est autotélique, focalisée sur elle-même et ses buts, et donc détachée du monde. On suppose implicitement que les tendances décrites ci-dessus ont affecté la littérature française, alors que dorénavant, c'est à la littérature qualifiée jusque-là de francophone d'apporter un vent nouveau et littéralement et imaginairement le « monde » à la littérature écrite en français, quoi qu'on imagine sous ce terme-là. Encore mieux et plus poétiquement parlant :

> Ce désir nouveau de retrouver les voies du monde, ce retour aux puissances d'incandescence de la littérature, cette urgence ressentie d'une « littérature-monde », nous les pouvons dater : ils sont concomitants de l'effondrement des grandes idéologies sous les coups de boutoir, précisément... du sujet, du sens, de l'Histoire, faisant retour sur la scène du — entendez : de l'effervescence des mouvements antitotalitaires, à l'Ouest comme à l'Est, qui bientôt allaient effondrer le mur de Berlin. (*Le Monde,* le 16 mars 2007)

Le manifeste relie ainsi les grands changements historiques liés à la chute du mur de Berlin et à la fin du monde bipolaire de la guerre froide, ce que Francis Fukuyama a appelé un peu prématurément la « fin de l'histoire », avec les grands changements de la littérature et de la littérature francophone. Il continue dans cet esprit positif, louant les auteurs qui ont parcouru les chemins errants, à goûter à la « poussière des routes », c'est-à-dire en dehors des institutions et des sites littéraires officiels. Ces auteurs se seraient débarrassés des chaînes et ont littéralement dû réapprendre à marcher. Dans le manifeste, on les appelle « étonnants voyageurs », ce qui est, bien entendu, à la fois un symbole et une véritable référence aux auteurs migrants. La liste des auteurs n'est pas aussi importante que les louanges de leur courage d'amener le monde et la nouveauté dans la littérature et la fiction, l'originalité sous la forme, par exemple, de la représentation d'une ville américaine, d'un *roman noir*, d'un roman policier ou de divers pastiches de romans populaires et d'aventures.

Un autre argument du manifeste est lié à la mention explicite des littératures caribéennes, qui sont tout sauf « fossilisées », comme c'est le cas du roman français, elles fonctionnent comme le véritable levain poétique et romanesque qui a disparu du roman au fil du temps. Un passage du manifeste compare la francophonie littéraire et la situation dans la littérature de langue anglaise, soulignant qu'une tendance similaire y est apparue il y a longtemps. L'un des principaux arguments repose sur le fait que les auteurs des pays du Commonwealth venant d'exil ou de migration, tels que Kazuo Ishiguro, Michael Ondaatje ou le plus célèbre parmi eux Salman Rushdie, occupent une place beaucoup plus égalitaire dans le champ littéraire que leurs compagnons francophones :

> [C]eux-là, nés en Angleterre, ne vivaient plus dans la nostalgie d'un pays d'origine à jamais perdu, mais, s'éprouvant entre deux mondes, entre deux chaises, tentaient vaille que vaille de faire de ce télescopage l'ébauche d'un monde nouveau. (*Le Monde,* le 15 mars 2007)

Il était avantageux pour les auteurs mentionnés de ne pas s'être adaptés dans le nouveau pays, mais plutôt d'avoir utilisé leur identité plurielle pour créer une œuvre complètement nouvelle et originale. Les auteurs francophones en situation comparable, également entre deux cultures ou plus, entre deux rives ou plus, sont alors marginalisés ; ils ne représentent qu'une variante tolérée et exotique, tandis que les enfants de l'ancien Empire colonial britannique conquièrent littéralement la littérature écrite en anglais. Selon le manifeste, ce paradoxe ne réside pas dans les auteurs eux-mêmes et dans leur écriture, mais dans le cadre et le fonctionnement de la Francophonie en tant qu'institution, de l'environnement littéraire français et de l'impérialisme culturel ou francocentrisme, qui représentent jusqu'à présent la forme finale du (néo)colonialisme, contre lequel il faut se définir :

> Ce qu'entérinent ces prix d'automne est le constat inverse : que le pacte colonial se trouve brisé, que la langue délivrée devient l'affaire de tous, et que, si l'on s'y tient fermement, c'en sera fini des temps du mépris et de la suffisance. Fin de la « francophonie », et naissance d'une littérature-monde en français : tel est l'enjeu, pour peu que les écrivains s'en emparent. (*Le Monde,* le 15 mars 2007)

La fin du manifeste revient sur le thème central, donc celui du monde. Le monde en tant que concept est vaste, varié et multiforme. Les littératures écrites en français créent un vaste ensemble dont les branches et ramifications individuelles s'étendent à la plupart des continents. Dans l'esprit d'Édouard Glissant, le monde met l'accent sur la diversité et surtout sur la poétique de la relation, le travail des artistes, des romanciers, des créateurs en général dont la tâche est « de donner voix et visage à l'inconnu du monde — et à l'inconnu en nous ». (*Le Monde,* le 15 mars 2007) Citons la dernière partie du manifeste, qui est à la fois une déclaration et une expression d'espoir futur :

> Enfin, si nous percevons partout cette effervescence créatrice, c'est que quelque chose en France même s'est remis en mouvement où la jeune génération, débarrassée de l'ère du soupçon, s'empare sans complexe des ingrédients de la fiction pour ouvrir de nouvelles voies romanesques. De sorte que le temps nous paraît venu d'une renaissance, d'un dialogue dans un vaste ensemble polyphonique, sans souci d'on ne sait quel combat pour ou contre la prééminence de telle ou telle langue ou d'un quel-

> conque « impérialisme culturel ». Le centre relégué au milieu d'autres centres, c'est à la formation d'une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit. (*Le Monde,* le 16 mars 2007)

Malgré les limites idéologiques et pratiques du manifeste, son mérite incontestable réside dans l'attention qu'il a attirée sur les littératures francophones et sur la manière de regarder la littérature en général. En même temps, il soulève la question du regard porté sur la littérature nationale et l'histoire littéraire au XXIe siècle. Quel prisme favoriser pour les comprendre : territorial, linguistique ou tout autre ? Il paraît que l'un des aspects importants du débat sur les littératures francophones est celui de la nécessité de repenser notre approche eurocentrique de la littérature, de la regarder sous des angles différents, depuis la perspective d'autres parties du monde.

Le concept de littérature-monde a été critiqué à plusieurs reprises depuis sa création, pour de nombreuses raisons. Selon certains critiques, ses auteurs n'apportent rien de nouveau. La Francophonie en tant que telle fait depuis longtemps l'objet de critiques professionnelles. En même temps, les auteurs francophones sont naturellement actifs dans le contexte global et personne ne les empêche d'agir ainsi. Le manifeste est critiqué pour son ambition d'universalisme lié à la langue française, qui ressemble à la précédente mission civilisatrice. L'argument des prix littéraires n'est pas très convaincant, car le système de leur attribution en France est en lui-même opaque et n'indique pas nécessairement un processus de changement radical.

L'écrivain libanais Alexandre Najjar et l'ancien président et secrétaire général sénégalais de l'Organisation internationale de la francophonie (OIF) Abdou Diouf ont également apporté leur parole critique. Le premier reproche aux auteurs un regard biaisé et unilatéral se concentrant principalement sur la Francophonie en tant qu'institution. Abdou Diouf ajoute dans sa polémique qu'il ne comprend pas pourquoi les savants et les critiques veulent réduire les efforts de la F/francophonie à la nouvelle guerre de Cent Ans, alors que son objectif est celui de faire respecter et diffuser la diversité des langues et des cultures. Il met l'accent sur la diversité de l'ensemble de la F/francophonie, qui empêche le monde de se retrouver dans la redondance et monotonie sous l'influence de la standardisation. Un des arguments fréquents comme le rappelle entre autres le critique sénégalais est celui de la possession de la langue : le français n'est plus la propriété des seuls français ; au contraire, il a été choisi de manière tout à fait volontaire par de nombreuses nations et groupes, qui l'enrichissent de leurs accents et éléments culturels variés ainsi que de leur talent créatif.

Une contribution très fructueuse au débat est également l'article de Timo Obergöker (2010), qui a divisé toute la controverse sur le concept de littéra-

ture-monde en cinq thèses, étant donné qu'elle est toujours en cours et qu'elle est loin d'être close. Obergöker voit d'un œil critique le manifeste et le concept qui en dérive pour ses nombreuses contradictions, mais il tente de comprendre les motivations de ses auteurs en même temps. La première thèse rappelle qu'au moment de la publication du manifeste il y a eu un « boom » spécifique de la culture et de la littérature mondiales, lors de laquelle la France, sa culture et sa littérature se sont retrouvées dans une situation difficile, presque en déclin par rapport à son ancienne gloire, du moins c'est ainsi que certains critiques l'ont perçu, en particulier dans un environnement anglophone.

Bien que les arguments similaires, superficiels et faibles, soient facilement réfutables, de nombreux défenseurs de la grandeur de la littérature française s'y sont opposés, confirmant à certains autres observateurs qu'« il y avait quelque chose de pourri dans l'État de France ». Comme on le sait, non seulement dans le domaine du commerce et de la politique, mais aussi dans le domaine de la littérature, toute défaillance de pouvoir est bientôt couverte par la concurrence, les signataires du manifeste et les partisans de la littérature-monde auraient pu donc saisir l'opportunité pour combler le vide installé sur le champ culturel.

Dans sa deuxième thèse, Obergöker évoque la grande incompréhension ou confusion du concept concernant la Francophonie institutionnelle en tant que telle. Il est injuste de l'aplatir en un simple vestige du colonialisme, car la francophonie remplit bien d'autres fonctions. Au moment de la fin du système colonial, la F/francophonie a offert un univers relativement viable de la communauté francophone, comme en parlent Najjar et Diouf, par exemple. Cette communauté est née principalement autour d'une langue prestigieuse avec laquelle les nations postcoloniales peuvent communiquer entre elles, mais aussi avec la France. Celle-ci n'est d'ailleurs pas du tout intervenue dans les premières tentatives de création d'une communauté similaire, par crainte d'être accusée de néocolonialisme.

La troisième thèse est un argument qui revient également chez d'autres critiques. Le concept de littérature-monde se fait reprocher l'imitation du modèle anglo-saxon des soi-disant littératures mondiales en anglais, c'est-à-dire des littératures (pas seulement) du Commonwealth. Ce concept repose sur une tradition complètement différente qui ne saurait être transposée mécaniquement dans l'environnement de la F/francophonie. Le cadre anglo-saxon a l'avantage non seulement de l'indéniable mondialité de l'anglais, mais aussi de la domination des universités anglophones renommées et des critiques de la théorie postcoloniale et postmoderne, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. Là où la distinction entre le centre et la périphérie est floue, le tiers espace transculturel imaginaire de Bhabha est créé. Obergöker se demande dans quelle mesure ce modèle peut être adopté et transplanté dans l'environnement de la F/francophonie d'origine, tout en s'assurant que le patient imaginaire survivra à la greffe.

La quatrième thèse fait suite à la thèse précédente. Pour que la littérature fonctionne, elle doit être intégrée de manière pragmatique dans la « République mondiale des lettres », l'espace littéraire international, en référence au célèbre essai de Pascale Casanova. Les auteurs et les critiques entrent dans le champ symbolique, et donc dans l'arène de la littérature et du savoir, tout en cherchant à augmenter leur capital symbolique. Cependant, le capital symbolique se concentre presque exclusivement sur les littératures américaines et britanniques prestigieuses, qui déterminent également le capital symbolique des littératures francophones, ce qui est paradoxal, mais rendu possible grâce aux théories postcoloniales. À quelques exceptions près, les critiques francophones et les universitaires sont relativement mal payés et leurs efforts visant à égaler le capital symbolique anglophone peuvent être gaspillés, car il s'agit là d'un cercle vicieux :

> De la sorte, la boucle se referme, les penseurs postcoloniaux voient circuler leurs idées depuis l'univers anglo-saxon et le prestige de ces Universités assure la circulation mondiale des idées lesquelles sont avidement reprises par les pays anglo-saxons et nordiques. (Obergöker 2010, p. 81)

La cinquième et dernière thèse s'inscrit dans les considérations et discussions précédentes et c'est la plus intéressante de notre point de vue. C'est la question clé de la quantité de littérature – le monde peut apporter ou provoquer la « diversité ». En référence à l'étude *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins* de Graham Huggan, le concept entier de littératures postcoloniales est un plan marketing habile et global. Les auteurs postcoloniaux les plus connus sont des citoyens honorables du Royaume-Uni, habilement actifs dans le monde littéraire, qui vendent leur propre capital symbolique. Les critiques reprochent ainsi à l'écriture postcoloniale la poursuite du colonialisme par d'autres moyens, plus sophistiqués cette fois-ci. Ces auteurs « importent » des matières premières littéraires, musicales et généralement culturelles du Sud afin de les transformer pour le public occidental et les vendre ensuite à un prix beaucoup plus élevé. Dans ce cas, c'est une autre manifestation de la mondialisation culturelle, qui aboutit paradoxalement à l'homogénéisation des cultures et non à la diversité. L'idée d'Aijaz Ahmad, citée dans l'article comme un argument à l'appui est très intéressante à cet égard. Selon ce critique, le postcolonialisme et ses manifestations seraient devenus littéralement une industrie, avec un marketing réfléchi, de la littérature et de la musique mondiale et des manuels pour les étudiants avides. Comme l'ajoute Obergöker, l'écriture postcoloniale et la littérature-monde sont en train de devenir des « labels » commerciaux, des étiquettes et des marques qui facilitent la diffusion et la vente de littératures originaires des pays exotiques des anciennes colonies. Le merveilleux Nouveau Monde a ainsi trouvé une nouvelle marque, en apparence associée à la diversité. Concrètement, cette dernière est

exprimée par le biais de diverses apparitions médiatiques et lors d'interminables festivals littéraires, dont le plus célèbre, les *Étonnants voyageurs* à Saint-Malo, fondé par Michel Le Bris, l'un des créateurs du manifeste. Le cercle se referme.

6.3 La conception glissantienne de la littérature-monde et du tout-monde[6]

Comme on le voit, le concept de littérature-monde n'a pas toujours été accueilli de manière positive pour diverses raisons, même s'il a certainement suscité un débat sur le fonctionnement des institutions littéraires, sur la francophonie et sur le travail des auteurs francophones. Malgré tout, certaines parties du manifeste et plusieurs réflexions de l'ouvrage collectif sont précieuses pour notre analyse ; en partie parce qu'elles sont étroitement liées aux questions examinées, mais aussi parce que certains auteurs de la migritude ont soit signé le manifeste eux-mêmes, soit souscrivent aux idées de la littérature-monde qu'ils transposent ensuite dans leur œuvre. Dans cette partie, nous voudrions refermer le cercle en revenant sur Édouard Glissant et sa conception du tout-monde et de la littérature-monde, qui résonne en partie avec le manifeste, mais qui est beaucoup plus complexe et s'appuie sur son œuvre complète et sur sa philosophie. Après tout, Glissant est également signataire du manifeste, il ne sera donc pas anodin de renouer avec les considérations précédentes.

Dans le chapitre sur l'hybridité, nous avons déjà présenté les concepts de Glissant, à savoir ceux de la relation, de la créolisation et du chaos-monde. Il reste à introduire les derniers concepts clés : le tout-monde d'où dérivent les termes de la complétude-monde et la littérature-monde. Dans la conception de Glissant, liée à la vision culturelle, linguistique et littéraire originale de notre monde, le tout-monde et la littérature-monde sont plus globaux. Ajoutons qu'avec la théorie du tout-monde, Glissant répond à la mondialisation différemment des politologues, économistes ou sociologues, par exemple, en proposant un terme alternatif à la mondialisation, à savoir la mondialité :

> [S]i la mondialisation est bien un état de fait de l'évolution de l'économie et de l'Histoire, et qu'elle procède d'un nivellement par le bas, la mondialité est au contraire cet état de mise en présence des cultures vécu dans le respect du Divers. La notion désigne donc un enrichissement intellectuel, spirituel et sensible plutôt qu'un appauvrissement dû à l'uniformisation que nous ne connaissons hélas que trop. (Glissant 2021)

6 Nous nous permettons, à la différence de Glissant, de généraliser l'orthographe de ces mots en l'écrivant partout avec une minuscule. Ce faisant, nous uniformisons l'emploi avec d'autres termes comme la littérature-monde ou le chaos-monde.

Dans l'esthétique de la mondialité et du tout-monde, la politique, la philosophie et la littérature parviennent à tisser des liens étroits. Grâce à la littérature-monde, le divers et la diversité sont mis en relief, par conséquent diverses altérités se rencontrent dans le tout-monde et entrent en relation. Le philosophe martiniquais lui-même étant d'origine insulaire, compare le monde entier à un archipel. Découvrons sa définition la plus connue du 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 1997, p. 176)

Cette définition probablement quelque peu mystique pour certains lecteurs enchaîne parfaitement avec l'écriture et avec la pensée glissantiennes, ainsi qu'avec ses notions déjà discutées. Elle souligne le fait que le tout-monde est dynamique, subit un changement perpétuel et, en même temps, c'est justement grâce à ce changement qu'il persiste. Étant complètement imprévisible, ce changement permanent conduit le monde à la beauté et à la diversité. C'est là, d'ailleurs, que s'inscrit le chaos-monde inspiré par les théories mathématiques et physiques. (Uwe 2010, p. 99) Grâce aux changements perpétuels et à la diversité, il est ensuite possible d'entrer dans des relations diverses, de s'enrichir de l'altérité, de la culture des autres, mais aussi de contribuer simultanément à la diversité, enrichissant ainsi le tout-monde. Après tout, Glissant soutient précisément que le monde serait substantiellement appauvri dans son intégralité si sa culture créole, en apparence périphérique et minoritaire, disparaissait.

La seconde définition met particulièrement l'accent sur l'idée d'appartenance collective :

> Tout-Monde : la totalité réalisée des données connues et inconnues de nos univers, le sentiment qu'elles nous occupent infiniment, comme sur un plateau de théâtre que nos postures se partagent et où nous grandissons sans limites. La certitude aussi que la plus infime de ces composantes nous est irremplaçable. Nous mettons en scène celles de ces offrandes du monde qui, proches de nous, pourtant nous emportent au vrac

des horizons. Elles créent des différences consenties, et le plateau de ce théâtre touche à la mer sans fin (Glissant 2005, p. 87).

Remarquons le passage au pluriel alors que dans la première définition le nombre était encore au singulier, c'est-à-dire prononcée par Glissant en tant qu'écrivain et critique. Dans le même temps, l'univers s'est « multiplié ». La seconde définition donne au tout-monde une vision différente, moins physique, plus humaine. (Uwe 2010, p. 99) La troisième définition ajoute une vision différente du tout-monde et s'inscrit dans la dynamique globale et la dialectique de la philosophie du tout-monde de Glissant :

— Mais le monde n'est pas le Tout-monde dit Longoué.
— Ah ha.
— Ah-ha. Parce que le Tout-monde, c'est le monde que vous avez tourné dans votre pensée pendant qu'il vous tourne dans son roulis. (Glissant 1993, p. 208)

Cette définition du tout-monde nous met en garde en rappelant que le tout-monde n'est pas le monde, ni le « monde entier », comme cela pourrait sembler. Le tout-monde est un monde dans la mesure où il est reflété et considéré dans le « roulis » de la pensée humaine, individuelle et collective. (Uwe 2010, p. 100)

Nous avons essayé d'introduire les bases du concept philosophique global de Glissant de tout-monde, bien que nous soyons conscients que ce concept ne peut pas être complètement épuisé, ce n'est d'ailleurs pas l'intention de nos réflexions. Cependant, nous croyons que la philosophie de Glissant représente également un bon point de départ pour étudier la littérature francophone subsaharienne dans la perspective de la mondialisation et de la mondialité. Nous aimerions expliquer ces mécanismes, avant d'examiner des exemples précis.

Comme le montre la polémique autour du concept de littérature-monde, ce dernier n'est pas accepté de manière univoque et positive, bien au contraire. Bien qu'il s'agisse en partie d'un malentendu, les lacunes ont été évoquées, dont l'inspiration excessive du modèle anglo-saxon, l'exclusion d'une grande partie de la littérature française écrite en France, ou les raisons commerciales liées à la nouvelle marque littéraire. Même si la conception de Glissant du tout-monde et de la littérature-monde est similaire, il est question d'une similitude conceptuelle et tout à fait superficielle. Littérature-monde est basée sur un point philosophique central très complexe et bien pensé. Ce n'est que l'une des nombreuses représentations possibles, des représentations de notre monde, qui émerge dans l'esprit des écrivains. Alors, comment la littérature-monde dans le concept de Glissant peut-elle s'appliquer aux littératures francophones subsahariennes ? Nous croyons que la réponse réside dans les considérations précédentes, mais résumons-les en quelque mots en guise de conclusion de cette partie : la littérature

subsaharienne fait désormais partie du monde régi par les principes de la mondialité et de l'universalité, c'est-à-dire du fait que le monde contemporain, tel qu'il est reflété, est interconnecté par de nombreux liens de sorte qu'on ne trouve plus d'endroits isolés. Dans la conception de Glissant, dans ce monde interconnecté, chaque partie du tout-monde est importante à parts égales, sans elle, le tout-monde ne serait pas le tout-monde.

6.4 Chevauchements transhumanistes, posthumanistes, technologiques et écopoétiques

Dans la littérature mondiale, il y a de plus en plus de tendances dans lesquelles l'homme n'est pas au centre des choses, que ce soit en tant que sujet pensant, figure littéraire, objet de considérations philosophiques ou psychologiques, ou encore comme créateur et moteur d'écriture et de narration. Ces tendances ont des causes diverses, mais on peut dire en général qu'elles sont très souvent liées à la mondialisation et à ses propriétés inhérentes. Dans ce sous-chapitre, nous nous permettons d'inclure ces tendances sous la rubrique de transhumanisme et de posthumanisme, bien que l'on puisse certainement trouver d'autres désignations. Dans le texte ci-dessous et dans les études littéraires finales, nous voudrions montrer que des tendances similaires commencent à se manifester dans la littérature francophone subsaharienne.

Qu'est-ce que le posthumanisme exactement ? C'est un courant de pensée et de philosophie qui a pris naissance à la fin du XXe siècle et qui traite principalement la relation de l'homme à la technologie et à la biotechnologie. Le sujet d'intérêt en particulier est celui du changement radical et inévitable que cette relation entre l'homme et la technologie a causé ou causera très probablement à l'avenir (Histophilo 2019). Le terme de posthumanisme a été publié pour la première fois par le philosophe Peter Sloterdijk en 1999, lors d'une conférence sur Heidegger et la fin de l'humanisme. Selon Sloterdijk, « le développement des technosciences imposait d'envisager un nouveau système de valeurs accompagnant la production d'êtres nouveaux et légitimant le pouvoir de ceux qui bénéficieront des technologies d'augmentation de l'être humain ». (Sénat 2019). Pour le philosophe allemand, le transhumanisme représente une transition encore insuffisamment définie vers le posthumanisme. Selon sa conception de la pensée, la science a probablement changé la position de l'homme et saura la changer encore plus au point que l'humanité se trouve dans un tournant radical de son histoire, voire peut-être à la fin de l'histoire. L'humanité devrait également « s'élargir au non-humain (cyborgs, clones, robots, tous les objets intelligents), l'espèce humaine perdant son privilège au profit d'individus inédits, façonnés par les technologies. » (Sénat 2019).

Il est évident que des considérations similaires sont de nature non seulement rigoureusement scientifique, technologique et technique, mais surtout éthique et philosophique, donc anthropologique. Comme le demande Jean-Michel Besnier dans le résumé de son livre *Demain les post-posthumains. L'avenir n'est plus jamais de nous ?* (2010)

> L'homme cédera-t-il la place dans un futur proche à des créatures de son invention, mi-machines, mi-organismes, posthumains issus du croisement des biotechnologies, des nanotechnologies, de l'intelligence artificielle et de la robotique ? (Besnier 2010, quatrième de couverture)

Une réflexion similaire sur le destin futur de l'humanité est liée, d'une part, à l'hybridité évoquée à maintes reprises, mais il ne s'agit pas tant d'une hybridité culturelle et identitaire que d'un hybride humain-technique. On peut légitimement se demander à quel rapport et taux de mélange homme-machine ou humain et biotechnologie, l'homme cesse d'être humain. Deviendrons-nous vraiment des cyborgs et abandonnerons-nous notre humanité ? Besnier croit que :

> Certains futurologues ont déjà dessiné la perspective que les hommes se réfugient dans quelques planètes creuses, conçues et réalisées par une humanité menacée d'étouffer sur terre. Certains visionnaires subjugués par les promesses d'une intelligence artificielle annoncent pour bientôt la relève de cette humanité par des êtres d'un genre nouveau, héritiers des cyborgs que nous sommes déjà en passe de devenir, grâce aux prothèses électroniques et à notre indéracinable ambition d'en finir avec la naissance, la maladie et la mort.
> De fait, les spéculations sur les posthumains et l'humanité élargie, capable d'inclure autant les animaux que les robots ou les cyborgs, se déploient en rupture avec la perspective qui a longtemps été celle de Descartes : nous rendre « comme maîtres et possesseurs de la nature ». C'est au contraire un monde de l'imprévisible, du surgissement aléatoire qui se dessine, rendant inutile ou vaine l'initiative humaine. (Besnier 2010, p. 7)

Si l'on part du *Débat sur la méthode* de Descartes (1637), dans lequel au XVIIe siècle déjà le philosophe français plaçait l'homme à la tête de la hiérarchie imaginaire de la nature, la citation de Besnier peut nous conduire à considérer la mesure dans laquelle nous sommes devenus maîtres et propriétaires de la nature près de quatre cents ans plus tard. Les réflexions sur le transhumanisme et le posthumanisme sont donc en même temps des considérations fondamentales sur l'avenir de l'humanité, c'est-à-dire sur nous et sur notre planète. Il n'est pas étonnant que non seulement les philosophes, mais aussi les écrivains posent des questions similaires.

Nous essaierons de nous servir du transhumanisme et du posthumanisme mentionnés pour développer une réflexion plus générale et plus large sur le changement de position du sujet individuel dans le monde globalisé, et en même temps pour esquisser quelles manifestations de ce changement peuvent apparaître dans la littérature en question. Après tout, ces réflexions s'inscrivent bien dans ce qui a été évoqué précédemment au sujet de la mondialisation et de la littérature-monde. La mondialisation, en tant que phénomène mondial, a non seulement apporté de nombreux avantages à l'humanité, mais elle se manifeste également par ses conséquences pernicieuses.

Au moins certains habitants de la planète, qui ne sont pas complètement aveuglés, prennent de plus en plus conscience que « dominer, posséder la nature » implique non seulement un profit économique, mais surtout une énorme responsabilité. En même temps, l'action de l'humanité et de son économie est vraiment un phénomène mondial, transcendant les frontières des États-nations et des continents entiers. Par conséquent, la responsabilité du sort de l'humanité, de la planète et de tous les êtres vivants incombe à tous les habitants, présents et futurs. Or, l'individu seul ne peut rien faire à l'égard de la planète qui exige des décisions et des actions collectives. Il devient évident, avec une urgence croissante, que l'humanité ne pourra pas protéger sa maison imaginaire sans avoir compris qu'elle fait partie d'un écosystème plus large et qu'elle ne domine probablement plus la planète bleue.

Dans les littératures francophones, l'auteur Patrick Chamoiseau a été l'un des premiers à s'en rendre compte. Le point de départ et le centre de son écriture est son île natale de la Martinique, qui est également un paysage mythique (Fučíková 2020, p. 117), un lieu de mélange de cultures, de créolités, comme nous l'avons déjà montré en parlant de Glissant, mais aussi un écosystème complexe où l'homme rencontre la nature.

Dans ses écrits ultérieurs, Chamoiseau abandonne de plus en plus la vision anthropocentrique, bien que basée sur l'identité créole, et penche davantage pour la pensée écologique et les perspectives basées sur la nature. Après tout, sa réflexion est nourrie de son identité créole et surtout de la religion d'origine de son île, qui est basée sur l'animisme, c'est-à-dire sur la foi en l'existence d'âmes et d'êtres spirituels, qui ne sont pas seulement humains, mais aussi ceux d'autres créatures vivantes et inanimées. Cette transformation littéraire de l'auteur est bien illustrée par son récent roman *Les neuf Consciences du Malfini*, qui est à la fois une transcription postmoderne de la comédie *Les Oiseaux* d'Aristophane, un récit allégorique, un roman d'initiation, mais aussi, fait non moins important, une fable écologique. Comme nous le verrons dans certaines proses africaines, dans ce roman, l'auteur abandonne un récit réaliste et s'éloigne d'une vision anthropocentrique du monde. Il donne la parole à Malfini, un rapace martiniquais qui voit le monde d'en haut. Malfini lui-même se rend compte qu'il fait partie

d'un écosystème insulaire, et donc planétaire, il subit même une transformation identitaire, lorsqu'il devient malgré sa nature de prédateur, un être capable de prendre conscience de la condition du plus faible que lui-même. Cette métamorphose est rendue possible grâce à d'autres voix, dont celle d'un colibri, un oiseau « négligé », « instable », « insignifiant » se trouvant à l'autre bout de la chaîne des créatures par rapport à Malfini. Néanmoins, c'est le colibri qui complète la diversité et l'équilibre écologique de la planète. Les voix des oiseaux sont ici, en référence à la tradition littéraire, avant tout la voix de la sagesse. Il est significatif qu'il n'y a pratiquement aucun personnage humain dans le roman ; ce n'est que dans la note finale qu'un vieil homme noir apparaît, pleurant la disparition des colibris. C'est comme si l'homme était littéralement et symboliquement à la marge de nouveaux récits. Bien que Malfini ne soit pas un être humain, il a toujours un raisonnement humain. En effet, il symbolise un certain idéal — la connaissance que les êtres humains devraient un jour atteindre dans leur propre intérêt et celui de la préservation de la planète, arrivant à la prise de conscience qu'ils ne sont plus maîtres et propriétaires de toute la nature.

Cet exemple illustratif de la littérature francophone devrait servir de point de départ à certaines des tendances qui affectent les auteurs africains contemporains que nous abordons dans le livre.

Il est vrai qu'il est important de rappeler que des tendances similaires arrivent avec un certain retard, car en général l'Afrique est actuellement confrontée à des problèmes encore plus graves que la transformation posthumaniste du monde ou les menaces environnementales. Cependant, des tendances similaires ne peuvent être complètement ignorées.

Quant aux nouvelles technologies de l'écriture africaine, nous les verrons plus tard dans un exemple très illustratif du roman *Congo Inc.* de In Koli de Jean Bofane. Entretemps, nous pouvons entrevoir cela également dans le roman intéressant de Bessora appelé *Cyr@no* (2011) qui est une transcription postmoderne imaginative de la célèbre pièce d'Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac*. Comme pour Rostand, il s'agit d'une histoire d'amour « reporté » entre Roxane et Christian, représenté par le spirituel Cyrano, le cousin de Roxane, qui est également amoureux d'elle. Cyrano aide Christian à écrire des lettres d'amour tandis que Roxane croit qu'elles viennent de Christian. Elle découvre par la suite qu'elle aime la beauté de l'âme de Christian davantage que son apparence physique, en ignorant qu'en réalité elle avoue ainsi son amour à Cyrano. Elle ne le découvre qu'à la fin de la pièce, au moment où Christian sera mort et au moment où Cyrano est également en train de mourir.

Dans le roman *Cyr@no* cette même intrigue bien connue est transposée dans l'époque actuelle. Roxane est la fille d'une actrice un peu loufoque. Elle voulait à l'origine l'appeler Cyrano, ce qui n'a pas été accepté par l'administration. Roxane a 35 ans, elle donne des cours de théâtre, mais elle sent qu'elle ne va

pas bien dans la vie, en plus, elle vit seule après l'échec d'une relation avec un alcoolique. Elle n'arrive pas à gagner sa vie qu'en travaillant dans le secteur subalterne, à incarner des rôles dans la publicité ou dans les jeux secondaires en série. Elle souffre de complexes d'infériorité à cause de son apparence et de la succession des mésaventures tout au long de sa triste existence. Pour cette raison, elle invente une cousine imaginaire, qu'elle nomme Cyrano, qui, contrairement à elle-même, réussit dans la vie, elle a une vigueur, et une confiance en soi. Cette dernière aide Roxane à se remonter le moral en l'encourageant d'une voix intérieure. Ensuite, Christian est une fusion des personnages masculins tels que nous les connaissons du spectacle originel, de Cyrano et de Christian. C'est un bel homme qui est à la fois fanfaron et séducteur. Or n'étant vraiment engagé émotionnellement avec aucune femme, il ne recherche qu'un plaisir momentané. Il s'adresse également à Roxane, mais après la première nuit passée ensemble, il lui envoie son e-mail universel, où il s'excuse et rejette leur relation. Roxane consulte alors sa cousine fictive et conçoit un piège pour créer une femme parfaite pour Christian sous une fausse identité, nommée Cyr@no, et place le profil sur un site de rencontre virtuel. Christian finit par tomber amoureux du virtuel Cyr@no et croit en son existence réelle. C'est donc en quelque sorte un piège créé par les héros rostandiens Christian et Cyrano, mais transposé dans le monde virtuel et dans la perspective féminine. Pour des raisons que nous avons évoquées dans ce sous-chapitre, le signe arobase a une portée plus importante que d'être juste une simple fonctionnalité actuellement largement utilisée. Il transfère une partie de l'intrigue dans un monde véritablement virtuel et posthumain où les gens et les machines se rencontrent. L'aspect posthumain réside précisément dans le fait qu'aujourd'hui nous pouvons créer de nombreuses identités simultanées, partiellement ou totalement imaginaires ou fausses, et aussi en faire l'expérience. Avec ces identités, nous abordons ensuite d'autres identités virtuelles qui ne peuvent résonner avec nous que dans le monde virtuel, jusqu'à ce que nous révélions la véritable identité de qui se cache derrière elles. Ainsi, nous devenons une extension de nous-mêmes, une réalité augmentée. Bien qu'il soit vrai qu'une telle illusion épistolaire a toujours été possible, le monde d'aujourd'hui nous offre beaucoup plus : chacun peut exister en tant que personnage fictif non seulement grâce à une description verbale illusoire de soi-même, mais il est également possible d'éditer sa photo ou même de créer son modèle en trois dimensions et de rencontrer ensuite d'autres modèles dans le monde virtuel.

Le roman est intéressant également par sa forme, qui est entièrement postmoderne. Il combine des monologues internes, des « dialogues » internes dans le cas de discussions entre Roxane et Cyrano, des récits et des lettres. Ceux-ci sont affichés sous forme d'e-mails, comprenant des en-têtes et d'autres éléments essentiels, ce qui donne à l'ensemble du roman une apparence de réalité, ainsi que, par exemple, la transcription littérale de l'annonce et du profil placés sur

un site de rencontre en ligne. Les personnages communiquent souvent entre eux dans la langue abrégée des e-mails et des textos, où apparaissent des abréviations, des *smileys* et des symboles graphiques. Du point de vue de la création littéraire francophone subsaharienne, ce roman peu connu est sans doute novateur. Il montre qu'un migrant n'a pas nécessairement à traiter dans ses œuvres uniquement la question de la migration ou de l'exil, mais qu'il est souvent pleinement intégré dans la société occidentale et en reprend les thèmes actuels. Par ailleurs, en retranscrivant une pièce de théâtre française de la fin du XIXe siècle, Bessora montre que même les canons littéraires et l'intertextualité qui leur est associée ne sont pas nécessairement l'apanage de la littérature nationale française.

Si dans le centre d'intérêt du récit de Bessora ce ne sont plus les humains qui ont été remplacés par les machines et les identités virtuelles, nous pouvons développer ce phénomène en constatant qu'une autre tendance du monde globalisé surgit, celle de l'attention portée aux choses et aux objets. Cela est dû à la domination économique des sociétés multinationales, qui ont progressivement transformé le monde en une société de consommation mondiale et convaincu la plupart des gens, au moins dans le monde occidental, que le but de leur vie est de s'entourer de choses et de s'engager dans le cycle éternel du débarras de vieilles choses et d'achat de neuves. Dans cette logique, l'homme ne devient, en quelque sorte, qu'une des choses, un facteur dont la prise de décision s'inscrit dans les processus commerciaux et marketing conduisant à la maximisation du profit. Ce fait en soi n'est pas nouveau, ce qui est nouveau, c'est sa pénétration jusque dans la littérature subsaharienne. L'excellent roman *Les choses* (1965) de l'écrivain français Georges Perec a dépeint dans les années 1960 déjà un phénomène vaguement lié à la mondialisation et au posthumanisme. Il décrit en détail la vie d'un jeune couple de psychosociologues engagés dans des sondages d'opinion, qui recherchent le sens de la vie, mais ne le trouvent que dans l'accumulation progressive de choses, de marques plus connues. Ils ne recherchent que le bonheur matériel et deviennent des ombres d'eux-mêmes. Dans le texte de Perec, la perspective narrative accorde davantage de valeur et d'importance aux choses (pourtant souvent objets inutiles, mineurs, décoratifs) qu'aux personnes elles-mêmes, ce qui est évident dans la disproportion donnée à la description des personnages et à la description des choses, dont Perec s'occupe avec sa virtuosité proverbiale en racontant longuement les détails des choses qui entourent les personnages principaux. Le résultat symbolique se voit précisément dans le fait que ces jeunes héros deviennent eux-mêmes des objets.

Nous ne savons pas dans quelle mesure Fatou Diome a été inspirée par ce roman. Toujours est-il que dans son texte également, les choses occupent la position du personnage principal alors que l'homme se retire au fur et à mesure, bien que le témoignage soit destiné à donner une image de la personne. L'histoire est relativement simple et peut représenter une projection autobiographique de

l'avenir de l'auteur, même si nous ne pouvons que deviner. Il s'agit d'une vieille femme au nom symbolique Memoria, qui était partie en France en vue d'une meilleure vie (rappelons *Le Ventre de l'Atlantique*), mais n'a trouvé que des malentendus et des déceptions. Elle retourne donc dans son Sénégal natal pour y finir ses jours. Après sa mort, on découvre à quel point on en savait peu sur cette femme. Ses héritiers, son ex-mari et sa famille qui doivent partager l'héritage selon un rituel appelé *kétala*, se rendent compte, eux aussi, de leur ignorance à l'égard de la femme décédée. Les seuls témoins fiables sont les choses qui l'ont entourée tout au long de sa vie. Ces choses, en plus d'être l'objet de l'héritage lui-même, s'animent, elles sont personnifiées. Elles ont été uniques témoins des joies et des déceptions de la femme lorsqu'elle pleurait sur le canapé, en secret, cachée dans son coin. Un vieux masque accroché au mur appelé le Sage convoque une réunion de cinq jours de toutes les choses, une sorte de conférence commémorative en l'honneur de Memoria afin de reconstruire son portrait complet. Elles composent peu à peu, comme des fragments d'un miroir brisé, le portrait d'une femme dont le sort est similaire à celui de Fatou Diome ou Salie du roman déjà évoqué. De toute évidence, les choses ne sont pas d'accord. Elles se coupent respectivement la parole, en criant, car chaque objet a partagé un autre épisode de vie et a accompagné la femme dans son voyage de la naissance à la mort à sa propre manière. Ici, en comparaison avec le roman de Perec, l'importance des choses est beaucoup plus profonde. Puisque nous sommes ce que l'on pourra dire de nous après la mort, les choses sont des voix individuelles, mais aussi des témoins silencieux qui nous survivront pour servir ensuite aux autres. Outre la relation particulière entre l'homme et ses choses, la dimension post-humaine peut également être vue dans la perspective narrative animiste, où l'âme humaine passe symboliquement dans ses choses, mais aussi dans l'incommensurabilité de la durée de vie de ces deux entités.

Après les machines et les choses, nous voudrions évoquer la dernière tendance liée au posthumanisme, qui en même temps suit indirectement l'écriture de Chamoiseau. Comme nous le constatons non seulement dans les romans *En compagnie des hommes* de Véronique Tadjo et *Une vie de chien* de Patrice Nganang, le personnage de l'animal apparaît de plus en plus dans la littérature francophone subsaharienne. Ce phénomène n'est pas entièrement nouveau. Comme nous le savons, les cultures autochtones de nombreux groupes ethniques africains sont également basées sur l'animisme, de sorte que dans ces milieux, l'animal fait partie intégrante de la communauté humaine qui vit en harmonie avec la nature. Les animaux dans la culture, la littérature et la narration, destinées à divertir, informer ou éduquer le public cible, sont l'un des phénomènes les plus universels et les plus courants, car ce sont précisément les animaux qui fournissent à la plupart des cultures et des communautés une base esthétique, éthique, politique et religieuse. C'est aussi souvent la tâche des animaux de signaler la corruption

du monde humain, son éloignement des valeurs traditionnelles. Comme le dit Durand :

> de toutes les images [...] ce sont les images animales qui sont les plus fréquentes et les plus communes. On peut dire que rien ne nous est plus familier, dès l'enfance, que les représentations animales (Durand 1969, p. 71)

Dans l'ensemble de la culture et la littérature orales africaines, l'animal joue également de nombreux rôles. Il fait partie de nombreuses fables, proverbes, contes, dictons et légendes, souvent liés aux bases totémiques. Ainsi, il s'agit souvent d'un animal symbolisant le respect de la famille ou de la tribu pour les ancêtres, car il est lié à un ancêtre commun représenté par l'animal en question. Les cultures africaines

> [à] partir de traits que des cultures reconnaissent à l'araignée (les Akan, Haoussa, Luo et Zandé, par exemple), au lièvre (notamment chez les sociétés sahéliennes et soudanaises) et à la tortue (surtout aux pays béti et igbo), elles ont construit des contes et des fables qui jouent un rôle primordial tant dans la construction identitaire que dans l'instruction traditionnelle et la conceptualisation idéologique. Par sa charge totémique, cathartique, compensatoire ou heuristique, le nom de la bête s'avère salutaire aux humains. (Asaah 2008, s. 32)

En ce sens, l'animal est avant tout le représentant d'une identité collective, à travers le temps. Alain Mabanckou a remporté plusieurs prix pour le roman « totémique » *Mémoire de porc-épic* (2006). C'est un mélange ingénieux d'éléments de fable, de nouvelle et de littérature fantastique, inspiré par exemple par Hemingway, Poe, Sepúlveda et La Fontaine. Le roman entier est raconté par un porc-épic, double de l'humain Kibandi, mais selon la tradition africaine, un double malveillant, causant mal et malheurs. C'est l'opposé du « double pacifique » qui protège et recherche le bien. En attendant sa propre mort, en tant que narrateur, l'animal raconte son histoire à un vieux baobab pour lui expliquer ce qu'il a vécu avec son homologue humain. Étonnamment, même après la mort de cet homologue, il reste en vie et ne peut pas l'expliquer. À nouveau, le roman est intéressant dans sa forme. C'est une phrase infinie, prononcée en un seul souffle, sans points finaux. L'auteur veut probablement ébaucher l'immensité de l'histoire naturelle de même que son éternité. Comme pour la relation entre l'homme et les choses, l'homme est à la traîne, dans une relation totémique. Il est toujours présent, mais l'autre, son homologue animal, parle pour lui. Encore une fois, la figure animale éclipse l'humain, ce qui suggère une égalité des animaux et des humains face au même écosystème ou bien leur devoir respectif de vivre ensemble.

On constate que l'animal est mis à jour dans la littérature africaine contemporaine. Si les auteurs sont majoritairement basés sur des traditions notamment orales, faisant référence à des symboles totémiques, leurs figures animales sont entièrement modernes, voire postmodernes. Son texte illustre bien la tendance récente à l'apparition d'animaux dans la littérature francophone subsaharienne, comme en témoignent les titres de certains nouveaux livres. Toute une série de titres animaliers ont été publiés entre 2000 et 2007, dont *La Ronde des hyènes* (2000) de Camara Nangala, *L'An des criquets* (2001) de Jacques Guégané, *Temps de chien* (2002) Patrice Nganang, *Johnny Chien Méchant* (2002) d'Emmanuel Dongala, *La Chorale des mouches* (2003) de Mukala Kadima Nzuji, *Un Rêve d'Albatros* (2006) Kangni Alem, *Le Paradis des chiots* (2006) de Sami Tchak, *Les Moustaches du chat* (2007) de Sayouba Traoré et *Un Reptile par habitant* (2007) de Théo Ananissoh. (Asaah 2008, p. 34).

Selon Asaah, les animaux symbolisent la détérioration globale des conditions en Afrique, ainsi que la « stupidité » croissante des régimes. Nous pouvons donc supposer que ce sont les animaux traditionnels des fables africaines et des légendes orales qui réapparaissent :

> Tout se passe comme si devant la détérioration des conditions de vie en Afrique avec tout ce que cela comporte de dégénérescence humaine, de dérèglement sociopolitique et de retour en force des fauves dans un nouveau siècle naguère proclamé comme « ère du renouveau africain », les écrivains se trouvaient sollicités par le besoin atavique de recourir à la faune pour signaler, dès les seuils des textes, leur intention de relater l'abrutissement des gouvernants comme des gouvernés. (Asaah 2008, p. 34)

De ce point de vue, la représentation de l'animal s'inscrirait principalement dans la critique des régimes dictatoriaux des années 1960 et 1970. Cependant, d'après les textes que nous avons pu étudier, il est clair que même la représentation d'un animal dans la littérature francophone subsaharienne varie considérablement. L'intention ou la fonction de l'animal ne peuvent donc pas être attribuées à un auteur de manière unique et individuelle. Cependant, on peut affirmer que l'apparition des animaux dans de nombreux ouvrages témoigne le plus souvent de l'effort des auteurs africains de ranimer leur travail, d'apporter une vision nouvelle et originale de la réalité africaine, mais aussi de suivre plus librement ou plus étroitement les traditions orales africaines. L'animal s'intègre ainsi dans les tendances post-humaines que nous avons essayé de décrire dans ce sous-chapitre. Nous voudrions maintenant montrer la présence de ces tendances dans quelques œuvres littéraires en proposant une analyse plus approfondie.

6.5 Étude littéraire : L'arriviste congolais mondialisant dans les œuvres de In Koli Jean Bofane *Congo, Inc., le testament de Bismarck* (2014) et *Mathématiques congolaises* (2008)

In Koli Jean Bofane, né en 1954, est un écrivain kino-congolais. Comme la plupart des écrivains de ce pays, In Koli Jean Bofane vit en exil depui 1993, alors qu'il décide de quitter son Congo natal pour la Belgique. Il aura fallu attendre deux romans écrits sur le tard, *Mathématiques congolaises* en 2008, et surtout *Congo Inc., le testament de Bismarck* en 2014, traduits dans plusieurs langues et couverts de nombreux prix littéraires, pour que In Koli Jean Bofane s'impose comme une voix originale de la littérature congolaise. Dans un style inimitable, à la fois cru et drôle, il déverse un torrent de mots irrévérencieux, émaillé de passages en langue locale lingala, faisant évoluer des personnages bien dépeints et assez nombreux. L'écriture de In Koli Jean Bofane témoigne d'un projet littéraire ancré dans le décentrement du point de vue occidental de même que dans le renversement des rapports de forces habituels et la contestation du pouvoir en général. Ces positions constituent le point de départ de l'écrivain africain et lui permettent de développer un discours repositionnant le continent noir dans l'Histoire et l'actualité mondiales.

Remplis à la fois d'ironie, de tendresse et de cruauté, ses deux romans picaresques que nous allons présenter dans cette étude ne sont pas moins loufoques que la réalité du pays au cœur de l'Afrique. Or, dans cette étude, nous aimerions nous concentrer sur les protagonistes des deux romans d'apprentissage, *Mathématiques congolaises* et *Congo Inc*. Par le biais de la figure de l'arriviste présente dans les deux romans, nous proposons d'éclaircir et d'interpréter ce que leur arrivisme individualiste et leur quête du succès implique de plus général à la lecture de ces deux œuvres complexes, et ce, tant au niveau narratif qu'au niveau symbolique, plus élevé.

Nous avons divisé notre étude en trois parties. Dans la première, nous proposons d'aborder brièvement la figure de l'arriviste en littérature française, de la caractériser et de voir en quoi elle correspond à l'archétype de l'arriviste. Dans la deuxième partie, nous parlerons des stratégies et des méthodes des arrivistes bofaniens telles que racontées dans le livre, selon une perspective greimasienne. Dans la troisième, nous envisagerons de dégager quelques facettes de la critique des textes bofaniens à l'égard de la mondialisation et de diverses métamorphoses des rapports du pouvoir autant dans son pays, qu'en Afrique et dans le monde contemporain en général.

Qui sont les arrivistes, personnages principaux de *Mathématiques congolaises* et *Congo Inc.*? Isookanga et Célio Mathématik peuvent être considérés comme des avatars africains de la figure archétypale de l'arriviste, c'est-à-dire « d'un jeune

loup aux dents longues ». Selon la caractéristique commune de l'arriviste, c'est « une personne qui recherche à réussir socialement de même qu'une « personne qui n'agit qu'en vue de sa réussite personnelle ».

Ce qui caractérise les arrivistes à première vue, c'est qu'ils veulent sortir de leur misère originelle, réussir mieux que les autres dans leur vie, se faire remarquer par des hommes puissants et par de belles femmes, s'introduire dans la haute société et qui, conséquemment, désirent faire fortune. L'envie de réussir est sans doute une caractéristique commune à la plupart des hommes. Ce qui distingue l'arriviste, c'est qu'il n'hésite pas, pour arriver à ses fins, à utiliser les moyens qui ne sont pas en accord avec la morale ou avec la conscience. Il est, dans son ascension individuelle, sans scrupules et sans égards pour les autres. Très souvent, les arrivistes ne sont pas satisfaits de la réussite purement économique, ils désirent accéder au pouvoir, ou au moins y participer. En cela, ils partagent des points communs avec leurs grands modèles littéraires classiques, que ce soit Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*, Georges Duroy du roman *Bel Ami* ou même Eugène de Rastignac dans les romans de la Comédie humaine de Balzac. D'ailleurs, la figure de l'arriviste ou du héros ambitieux africain existe depuis longtemps dans le lettres africaines aussi. Souvenons-nous par exemple de Madiama dans *L'Ex-père de la nation* d'Aminata Sow Fall, de Camara dans *Zéhéros n'est pas n'importe qui* de Williams Sassine ou plus récemment de plusieurs sapeurs de la littérature contemporaine, dont Alain Mabanckou. Récemment, nous avons constaté l'existence d'un titre quasi inconnu, soit *La récompense d'un arriviste* de Josué Delamour, auteur camerounais.

Or, si les motivations et les moyens de l'arriviste ont une base commune, il y a aussi des nuances à apporter. Les arrivistes connus de la littérature française font partie d'un univers assez bien délimité et clos de la bourgeoisie du XIXe siècle, c'est-à-dire un milieu avec ses propres codes et règles. Les arrivistes archétypaux ont à peu près tous voulu réussir en France ou mieux encore à Paris, ville qui représente le haut lieu de l'arrivisme français (et francophone). La réussite potentielle d'un arriviste au Congo serait donc sans doute liée à une compétition locale, les médailles comptant moins que celles gagnées en Métropole. C'est donc la question éternelle du centre et de la périphérie qui revient, voire d'une double périphérie et d'une double marginalité des arrivistes, marginalisés au début de leur carrière par rapport à leur société et davantage par rapport à la société occidentale. Mais aussi, le contexte socio-culturel de l'Europe du XIXe siècle et celui de l'Afrique contemporaine diffèrent à maints égards, bien évidemment. Il est fort probable que la non-réussite dans le cas de l'arriviste européen entraînerait juste une insatisfaction de la part du protagoniste et peut-être sa marginalisation au sein du récit. Par contre, dans le deuxième cas, la réussite s'avère fondamentale. Il s'agit pour la plupart des personnages du roman d'échapper à une pauvreté inimaginable. Dans d'autres pays africains,

c'est aussi une question de vie ou de mort, dominer et survivre ou être dominé et mourir.

Citons Bofane lui-même à propos de la faim omniprésente:

> Mais tout cela n'était que littérature. Entretemps, la Faim, au milieu de la population, gagnait du terrain, faisait des ravages considérables. Elle progressait en rampant, impitoyable comme un python à deux têtes. Elle se lovait dans les ventres pareille à un reptile particulièrement hargneux creusant le vide total autour de sa personne. Ses victimes avaient appris à subir sa loi. En début de journée, avant qu'elle ne se manifeste, on n'y pensait pas trop, absorbé par le labeur qui permettrait justement de manger et ainsi obtenir un sursis. On faisait semblant d'oublier, mais l'angoisse persistait à chaque moment. (Bofane 2008, p. 25).

Ceci dit, le monde actuel, par son manque de règles et de codes sociaux, surtout comparé à celui du XIXe siècle, offre beaucoup de possibilités inédites à de nouveaux arrivistes partout dans le monde, y compris en Afrique. Pour réussir, pour se faire remarquer, voire pour arriver au pouvoir, il faut adopter des stratégies et choisir des méthodes. Regardons alors de près les stratégies des deux personnages principaux, Isookanga et Célio, pour voir leur originalité littéraire, ainsi que leur nouveauté par rapport aux stratégies des arrivistes précédents.

Comme l'indique le titre du roman *Mathématiques congolaises*, la stratégie du personnage principal consistera à mettre en œuvre ses vastes connaissances en mathématiques.

Célio Matemona, surnommé par ses amis Célio Mathematik, est le personnage central d'une comédie (ou d'une tragédie ?) humaine remarquablement mise en scène par l'auteur dans un style inimitable qui donne au récit toute sa justesse de ton :

> Malgré la précarité de sa situation sociale, il était sûr de lui et de son avenir. Ses neurones n'arrêtaient pas d'échafauder des stratégies de réussite. II était comme des millions de Kinois persuadés que l'avenir leur appartenait. Qu'un jour eux aussi connaîtraient le glamour. Célio Matemona, néanmoins, possédait un atout de taille. II avait réussi à cerner les esprits labyrinthiques des Pythagore, Einstein et autres Thalès. De cela, il tirait un sentiment certain de supériorité. (Bofane 2008, p. 17)

> Orphelin depuis sa plus tendre enfance, Célio tente de mettre en équations les formules mathématiques puisées dans un vieux manuel scolaire hérité de son père, instituteur décédé au cours des guerres qui se sont succédé dans le pays. Ce fascicule de mathématiques appris par coeur est devenu une sorte de bréviaire qu'il utilise généreusement pour tenter de résoudre les multiples problèmes quotidiens subis par son entourage. Mais, à la suite d'une rencontre de Célio avec un haut personnage du

> régime, cet outil va s'avérer la clé idéale pour entrer au pouvoir où ses méthodes, basées sur des analyses mathématiques fantaisistes bien que convaincantes aux yeux de certains manipulateurs, vont le rendre indispensable et le transformer, pour un temps, en collaborateur zélé du régime en place. (Bofane 2008, p. 17)

Les dix chapitres du roman sont autant de paraboles « mathématiques » justifiant le titre étrange de ce livre picaresque, à la fois féroce et drôle, sur les mécanismes du pouvoir qu'instaurent les hommes puissants, dénués du moindre scrupule pour tenter de parvenir à leurs fins. Rappelons quelques titres de chapitres : *La sarabande des nombres, L'ascension de l'hypoténuse, Les algorithmes nocifs, Les coefficients du chaos, Les fractions répétitives, Les courbes décisives.*

Passons maintenant à Isookanga, protagoniste de *Congo Inc*. Le personnage principal du roman, jeune homme de la province forestière de l'Équateur, devenu « mondialiste » par le biais des jeux vidéo économico-militaires, se rend à Kinshasa, bien décidé à profiter à son tour des fruits économiques de la mondialisation, de même qu'à oublier les complexes d'infériorité personnels. Au fil des rencontres avec les enfants de la rue, orphelins de guerre, avec un chef cruel de milice du Kivu reconverti en haut responsable plutôt poli de parc naturel, ou encore avec un responsable logistique de l'ONU, il va connaître un apprentissage accéléré et souvent doté d'une imagination débridée.

La stratégie et méthode principale d'Isookanga est de profiter à 110 % de la mondialisation et des nouvelles technologies sur le continent africain. Sous une identité virtuelle de Congo Bololo, il est un passionné du jeu de rôles *Raging Trade*, simulation virtuelle de la situation actuelle en Afrique et de la ruée sans scrupules vers les ressources, un jeu recommandé pour tout internationaliste qui veut pénétrer dans le monde du commerce international :

> Dans cet univers virtuel, Isookanga incarnait Congo Bololo. Il convoitait tout : minerais, pétrole, eau, terres, tout était bon à prendre. C'était un raider, Isookanga, un vorace. [...] Pour atteindre [ses] objectifs, il préconisait la guerre et tous ses corollaires : bombardements intensifs, nettoyage ethnique, déplacement de population, esclavage... (Bofane 2014, p. 19)

Les références à la mondialisation foisonnent, et en voici quelques exemples :

> – Tu es venu faire quoi ?
> – Je suis venu vivre l'expérience de la haute technologie et de la mondialisation, tantine. (Bofane 2014, p. 52)

Mon cher, toi et moi, nous allons mondialiser la révolution. (Bofane 2014, p. 107)

Mais tu es venu faire quoi, à Kin' ?
– Mondialiser, Vieux.
– Mondialiser ?
– Oui, Vieux. Être dans le mainstream, toucher à la haute technologie, communiquer avec le monde ; être dans l'échange, quoi. (Bofane 2014, p. 157)

Arrêtons-nous quelques instants sur le moment initial, mais sans doute aussi initiatique, qui a déclenché la quête de la réussite et qui est indispensable pour la narration ultérieure. Nous nous servirons ici du schéma actantiel bien connu de Greimas (1966).

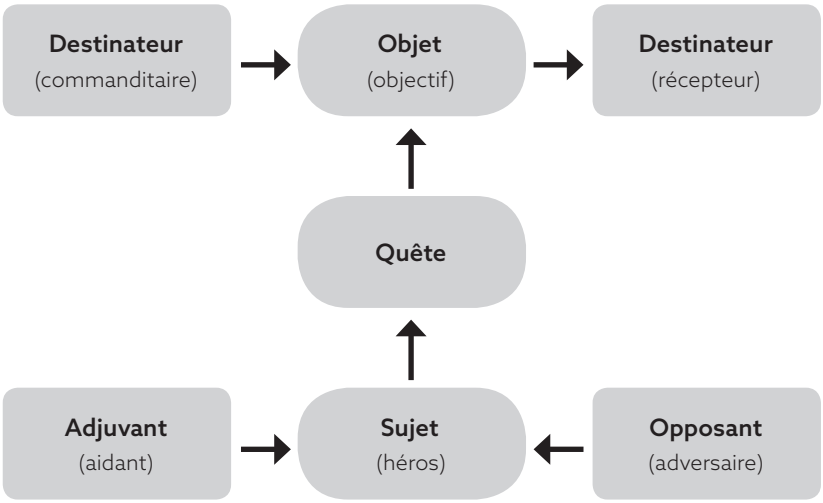

Schéma 1 : Schéma actantiel de Greimas

Dans les deux romans de Bofane, il y a un objet-talisman « magique » sans lequel la quête du protagoniste ne serait pas possible. Dans *Mathématiques congolaises*, il s'agit d'un livre pas mal abîmé, intitulé *Abrégé de mathématique à l'usage du second cycle*, écrit par un certain Kabeya Mutombo, édition 1967. L'ouvrage était le seul bien qu'il restait de feu son père, Cyprien Matemona, et Célio l'avait conservé précieusement comme une relique. Ce manuel scolaire devient pour le héros une version moderne d'un grimoire des contes de fées, voire une bible qui l'accompagne dans son ascension vers le pouvoir. Elle est également, pour revenir à Greimas, l'objet donné par de destinateur, qui est feu son père. Nonobstant, ce livre est aussi en quelque sorte son adjuvant, grâce aux connaissances,

transférées par son père. Nous pouvons y voir la fonction symbolique d'un talisman, d'un guide spirituel et religieux.

Dans le deuxième cas, la transmission de l'objet initiatique n'est pas exempte d'une bonne part d'humour. L'objet en question n'est rien de moins précieux qu'un ordinateur portable Apple Macintosh qu'Isookanga vole à Aude Martin, une jeune anthropologue blanche. Le protagoniste la méprise au début, la jugeant trop naïve et pleine de stéréotypes banals par rapport aux réalités africaines. Il a pourtant une excuse à la fois pratique et morale pour expliquer son vol initiatique, lorsqu'il dit :

> Bwele, regarde cette femme. Elle est en contact direct avec le monde, et même avec l'univers si elle veut. (Bofane 2014, p. 26).

Un peu plus loin, il fournit une autre explication morale à son ami:

> Tu me prends pour un voleur parce que j'ai détourné l'appareil de la femme blanche ? Mon geste compte pour le remboursement de la dette coloniale ! Bwale, tu te casses la tête pour rien. En plus, la coutume mongo exige qu'un futur conjoint vole un poulet dans son propre village pour prouver aux bokilo (beaux-parents) qu'il trouvera toujours un moyen de subvenir aux besoins de sa promise ! Moi, ma promise, c'est la haute technologie ! Et ma mise à l'épreuve pour une union avec l'univers passe par le vol de l'ordinateur que tu vois là. (Bofane 2014, p. 31).

Pour revenir à Greimas, l'ordinateur-objet est transmis, quoique de façon involontaire, par l'anthropologue blanche qui est la destinatrice (contre son gré) à Isookanga qui, par ce vol symbolique, devient à son tour le destinataire, non pas de l'objet même, mais de tout l'univers d'informations que cet objet peut véhiculer.

Nous aimerions souligner ici l'aspect fort symbolique de ces deux moments initiatiques dans lesquels les arrivistes congolais espèrent réussir grâce au savoir des hommes blancs. Dans le premier cas, la situation est plus classique. Les mathématiques du manuel scolaire sont en grande partie une invention ou découverte grecque et européenne, même si les Grecs et les Européens s'inspiraient chez d'autres nations. Pourtant, les mathématiques sont une science universelle applicable partout dans le monde et surtout qui peut servir à la réussite de Célio et à l'arrivée au pouvoir de ceux pour qui il travaille. C'est alors un instrument ambigu du savoir (inutile de rappeler qu'il s'agit du savoir transmis par l'école coloniale) qui, peu à peu dans le livre, devient l'outil de la soumission et de la manipulation des autres.

Dans le deuxième cas, celui du vol de l'ordinateur portable, il y a un autre aspect symbolique intéressant. *Apple*, « pomme » en anglais, conjugue le sym-

bolisme traditionnel de la pomme biblique de la connaissance et de la transgression avec celui de la découverte de Newton. En outre, cet ordinateur représente l'une des inventions les plus parfaites de l'Occident qui devient à son tour universelle, la compagnie Apple étant un des symboles de la mondialisation. Elle ouvre littéralement les portes du monde à la population africaine, non seulement par la communication interpersonnelle mais aussi par l'échange de l'information au sens plus large du mot. Ici encore, cette invention est une arme à double tranchant, à la fois bénéfique, utile si elle est bien utilisée, mais aussi nocive dès que le pouvoir en abuse. De plus, le vol de l'ordinateur pourrait être interprété comme un acte prométhéen moderne, un feu symbolique que l'homme africain aurait volé aux dieux européens, et ce, à un petit détail près, à savoir qu'en tant qu'arriviste, Isookanga le garde pour lui-même au lieu de le partager avec ses compatriotes.

À cet endroit, nous nous permettons de faire un pont entre la pomme de la connaissance du paradis biblique et la conquête amoureuse par le protagoniste en citant un extrait qui illustre bien le côté comique de *Congo Inc.* Ajoutons que dans le roman de l'arrivisme traditionnel, la conquête d'une belle femme représente pour chaque arriviste une étape importante de son chemin de la réussite. La femme peut représenter soit l'épreuve qualifiante, soit l'épreuve principale, plus rarement l'épreuve glorifiante, selon Greimas. Précisons aussi qu'il y a une aventure galante dans *Mathématiques congolaises* pendant laquelle Célio séduit une rédactrice importante de la radio nationale, ce qui fonctionne à la fois comme une épreuve symbolique et comme une porte ouverte vers les médias. Citons par ailleurs l'exemple d'une autre aventure galante d'Isookanga, qui n'est pas exempte d'une bonne dose d'humour :

> Elle avait débité des stéréotypes sur l'Afrique et le Congo pendant toute la soirée et, à cause de cela, le python qui nichait dans le slip Calvin Klein – se sentant visé – couvait maintenant une rage sourde.
> Quand allez-vous, les Africains, une fois pour toutes, saisir votre chance ?
> Isookanga entendait comme à travers une espèce de brouillard.
>
> – Quand on pense à ce qu'endure ce continent, un Pygmée, il fait comment dans tout ça? Avec l'énergie que vous avez, pourquoi toujours cette résignation?
>
> Ce furent les phrases de trop. Isookanga, indigné, lui tourna le dos. Il comptait abandonner là la chercheuse mais elle avait agrippé son tee-shirt Jimmy Choo et se collait à lui.
>
> – Je ne désire qu'une chose: la partager, cette souffrance.

> Des amarres faillirent lâcher, n'eût été le cri rauque que la jeune femme exhala du fond de sa poitrine, ce qui écorcha davantage les nerfs d'Isookanga qui commença à la marteler du bassin en butant avec hargne contre le fond d'un puits qu'il croyait infini. Le Pygmée Ekonda n'avait pas conscience de la sensibilité extrême des muqueuses de la jeune femme. Arc-bouté sur ses cuisses, il ignorait que chaque coup de rein qu'il lui portait était – pour elle – comme le fouet que ses ancêtres avaient subi lors de l'esclavage; que chaque assaut entre ses cuisses ouvertes était aussi impitoyable que la hache tranchant des mains, que la chicote infligée par Léopold II et ses descendants; que chaque pénétration de son membre provoquait une turbulence digne d'une émeute pour l'indépendance; que les "Han!" émis par sa bouche rappelaient ceux proférés par le Belge Gérard Soete pendant la découpe à la scie du corps de Patrice Lumumba; que chaque secousse dans son ventre sensible résonnait comme les salves tirées par le néocolonialisme sauvage, comme les diktats du Fonds monétaire international, comme les résolutions de l'ONU, comme une réédition de *Tintin au Congo,* comme le discours à Dakar d'un président français mal informé, comme la propagation de propos racistes dans la twittosphère.
>
> Dans cette tourmente, Aude ne résistait plus. Écartelée, elle avait l'impression de recevoir des coups de poignard qui la déchiraient de part en part et elle se sentait comme ces femmes violées du Kivu, abandonnées de tous, méprisées, torturées, mutilées, persécutées, mises au ban, prises en otage, réduites en esclavage, souillées, ressouillées, mais luttant toujours. Il y eut alors en elle une déflagration interminable qui aurait pu égaler le feu déployé lors des guerres de l'Indépendance, du Katanga, de la rébellion de 1964, de Shaba I, de Shaba II, de Libération, et de celle dite Injuste, qui se poursuivait encore, et encore, et encore, et encore. (Bofane 2014, p. 194 *et seq.*)

La scène des ébats amoureux entre Isookanga et Aude, que nous avons préférée dans sa totalité, fonctionne à plusieurs niveaux, de la domination double de l'homme noir sur la femme blanche mais aussi, enfin, de la victoire des réalités africaines sur les représentations fausses des métarécits inventés par l'Europe.

Passons maintenant à quelques aspects de la critique du pouvoir et de la mondialisation véhiculée par l'ascension individuelle des deux protagonistes. Isookanga représente un arriviste congolais postmoderne du monde globalisé, reposant sur des modèles littéraires européens, mais qui est géographiquement originaire de la forêt équatoriale. En fait, c'est un pygmée qui, à l'aide de son ordinateur portable, veut mondialiser et devenir mondialiste à la fois, c'est un « mondialisateur ». En le devenant, Isookanga veut avant tout se départir des traditions incarnées par l'obscurité de la forêt, il veut s'insérer dans le *mainstream*, entrer dans l'échange et surtout communiquer avec le monde globalisé.

Il s'agit du conflit éternel entre la tradition et la modernité, celui des anciens et des modernes qui, pourtant actualisé, reste étroitement lié à la mondialisation de

l'Afrique où le progrès technologique importé a depuis quelque temps dépassé le développement politique, économique et social. Ce conflit entre la tradition et la modernité (de l'hypermodernité ?) est présenté dans *Congo Inc.* :

> Tais-toi, je ne veux pas savoir ! Et maintenant tu passes des heures enfermé seul dans ta case, plusieurs fois par semaine, à regarder des ombres sur un écran. Que crois-tu apprendre avec toutes ces choses que tu appelles modernes ? Ceux qui parlent de modernité veulent nous éliminer, Isookanga, mon fils. Écoute-moi bien. *Matoi elekaka moto te* ! Regarde cette tour de métal qu'ils ont placée dans la forêt, elle nous tuera tous, un jour. Pendant ce temps, toi, tu fais quoi ? Tu y prends plaisir et tu te trouves, en plus, une machine pour communiquer avec cette diablerie ! Ces choses sont mauvaises, crois-moi, moi, ton oncle. (Bofane 2014, p. 15)

Le monde de l'hypermodernité est représenté avant tout par Internet et par les réseaux sociaux. C'est Internet qui montre la voie à suivre au protagoniste et qui lui offre la vie qu'il convoite. Cependant, cette vie ne se joue pas dans la forêt équatoriale mais dans la capitale de son Congo natal. « Vous êtes dans la mondialisation, vous aussi ? » (Bofane 2014, p. 203) demande Isookonga, l'air de rien, au Chinois Zhang Xia, vendeur ambulant de sachets d'eau potable dite « eau pire ». Et de lui vanter alors les vertus du marketing au goût de l'ailleurs : pourquoi ne pas vendre l'eau plus cher en lui inventant une provenance suisse ? Naissance de la marque « L'eau pire suisse », succès garanti dans les rues de Kinshasa. Ce projet commercial témoigne d'un autre aspect de l'hypermodernité, à savoir son caractère liquide, volatile, instable, pour faire référence à Zygmunt Bauman (2000) : cela concerne non seulement l'argent et sa volatilité mais aussi le mode « hyperfacile » de déplacement des informations, des capitaux et des entreprises qui deviennent invisibles, virtuels, mais dont le déplacement a souvent des conséquences trop réelles, tragiques voire catastrophiques.

Par cette critique sociale et politique acerbe, caustique quoique souvent sous-entendue et occultée par l'humour décapant de l'auteur, Bofane dénonce la mondialisation et ses conséquences néfastes, la violence avant tout qui est devenue le quotidien du peuple congolais. Il montre combien il est dangereux pour un pays de passer de l'état tribal, moins avancé, à la mondialisation postmoderne ou hypermoderne en évacuant complètement la modernisation et l'évolution lente de toute technologie au sens général, et surtout en excluant la majorité de la population locale des avantages de celle-ci.

En outre, dans *Mathématiques congolaises*, il y a un autre aspect du pouvoir du monde globalisé d'aujourd'hui qui est plutôt absent dans *Congo Inc.* C'est une critique virulente du pouvoir et surtout de ses possibilités infinies à manipuler la réalité, une critique également du rôle des médias à portée globale et de leur

immense pouvoir de manipulation de l'opinion publique. Cela est bien démontré dans l'une des trames narratives de *Mathématiques congolaises*. Cette trame narrative démontre entre autres chez le protagoniste, une absence de scrupules progressive qui s'accroît avec le goût du pouvoir. En même temps, son ingéniosité et sa connaissance des mathématiques servent le pouvoir. Dans ce roman, les détenteurs du pouvoir ont besoin de discréditer plusieurs politiciens, mais surtout l'ingérence politique de la France. Le cerveau génial de l'arriviste Célio Mathématik calcule avec froideur et exactitude ce qu'il faut faire. Il invente une histoire loufoque, invraisemblable, d'un coup d'État orchestré par la France. À cette fin, il choisit au hasard un Français tout à fait innocent, arrivant au Congo avec son équipement pour l'élevage de poules. Celui-ci est arrêté, son procès devient fort médiatisé et la réalité sera complètement manipulée par le pouvoir officiel :

> En quelques heures, l'image de la France se dégrada considérablement aux yeux du monde. Le soir, un porte-parole de l'Élysée tenta de minimiser la situation pratiquant la langue de bois. Puisqu'il n'était au courant de rien, son discours fut forcément hermétique. Le lendemain, les quotidiens s'en mêlèrent. On analysa la politique française en Afrique. Les opinions divergeaient mais tous s'accordaient pour dire que la France était jalouse de ses prérogatives et prête à tout pour pouvoir les conserver. (Bofane 2008, p. 190)

Cette critique du pouvoir et du pouvoir des médias relève d'une critique plus générale, toujours d'actualité, à savoir celle de la post-vérité et des *fake news* de l'époque post-factuelle. Il semble que la vérité ne soit pas ce que nous voyons et ce que nous entendons par nous-mêmes mais plutôt ce que les médias officiels nous servent, y compris les médias sociaux qui sont manipulés à leur tour par des pouvoirs invisibles.

Constatons, en guise de conclusion de cette étude, que les textes de Bofane, malgré leur tonalité comique et leur humour souvent noir, recèlent beaucoup de sérieux sous leur surface. Cela se passe à plusieurs niveaux, obligeant le lecteur attentif à réfléchir sur son propre pays, sur le Congo mais aussi sur l'Afrique contemporaine, sur ce qui représente la part de l'engagement humain de l'écrivain. L'exemple des deux jeunes arrivistes a démontré comment les forces du pouvoir sont imprévisibles et indéchiffrables et en quoi la mondialisation et les technologies modernes apportent peut être positif mais très souvent négatif aussi.

6.6 Étude littéraire : chevauchements globaux, post-humains et écopoétiques dans les romans de *L'Ombre d'Imana. Voyage au bout du Rwanda* (2000) et *En compagnie des hommes* (2017) par Véronique Tadjo

Dans cette étude, nous nous proposons de présenter deux romans de l'auteure d'origine ivoirienne, née à Paris, Véronique Tadjo, qui complètent bien quelques-uns des aspects globaux, post-humains et/ou écopoétiques abordés dans ce chapitre. Véronique Tadjo est poète, romancière et peintre, mais aussi professeure d'université. Actuellement, elle vit à Johannesburg en Afrique du Sud. Son oeuvre, qu'elle illustre souvent de ses propres peintures, a été traduite dans plusieurs langues. Elle est aussi active dans la vie publique, ce qui lui inspire également les sujets de ses livres.

Tadjo a publié son roman *L'Ombre d'Imana* à Paris en 2000 dans le cadre du programme « Écrire par devoir de mémoire », faisant partie du projet français Fest'Africa. Elle y entremêle ses propres souvenirs d'un voyage au Rwanda et la fiction. Par sa vitesse (avril – juillet) et son ampleur, le génocide de 1994 au Rwanda a été l'un des pires de l'histoire. La population du Rwanda est composée de trois groupes ethniques: les Hutus (83%), les Tutsis (16%) et les Twas (1%). Pendant cette période de quatre mois, le gouvernement rwandais, dirigé par une majorité ethnique de Hutus, a massacré environ un million de Tutsis et de Hutus modérés. Son objectif était simple : exterminer la minorité des Tutsis. Le déclencheur du génocide a été l'attaque contre le président Juvénal Habyarimana le 6 avril 1994. La propagande des extrémistes hutus a réussi à manipuler les gens à un point tel que les atrocités et les massacres insensés du génocide n'ont épargné ni femmes, ni enfants, ni personnes âgées. De plus, la violence sexuelle, le sadisme et l'extrême cruauté lors du génocide en font l'un des événements les plus tragiques de la fin du XXe siècle. Le nombre total de victimes, selon l'ONU, a été d'environ 800,000 personnes, sans parler du traumatisme national, qui est toujours présent et restera probablement à jamais ancré dans l'histoire de ce pays d'Afrique centrale.

Malgré les nombreuses observations critiques et les jugements moraux sur ce génocide, Tadjo choisit un ton conciliant dans le but de pardonner à tous ceux qui ont commis des crimes contre leurs voisins. Elle fait une réflexion sur la nature humaine et force le lecteur à faire de même.

Le livre est caractérisé, comme la plupart des livres de l'auteure, par le savant mélange des genres, oraux et écrits, qui est propre à la littérature africaine: récits de voyage, prose poétique, nouvelles, etc. Le récit est fragmentaire, ce qui met en évidence les frontières entre les chapitres et les histoires individuelles réelles. La vision universelle de l'écrivaine venant d'un autre pays oblige le lecteur à se

rendre compte que les événements rwandais peuvent se produire ou se reproduire n'importe où, que pour allumer la haine entre les gens, il suffit de très peu, de prétextes souvent banals. Cela cadre bien avec le thème de ce chapitre, car si l'auteure parle de l'Afrique, son message s'inscrit en même temps dans l'universalité d'un monde globalisé et interconnecté : un conflit peut se répandre ailleurs avec la vitesse d'un feu de brousse.

Tadjo condamne le génocide en décrivant les sites des massacres qu'elle a visités lors de son premier voyage au Rwanda, comme les églises de Nyamata ou de Ntarama. Elle se concentre sur la narration des histoires personnelles de survivants, dont les sentiments ont progressivement évolué de la haine et du désir de vengeance à la réconciliation et au désir de vivre, bien que la douleur profonde et les souvenirs terrifiants soient à jamais inoubliables. À travers ces nouvelles, l'auteure nous transmet l'ambiance d'un pays dévasté, plein de survivants ou de criminels qui avaient été amis, voisins ou collaborateurs. Le problème de l'identité et de l'altérité surgit ici sous sa forme la plus perverse, car il s'agit d'un effort absurde de destruction totale de tous ceux qui sont différents – que ce soient les Tutsis ou les Hutus modérés, définis non seulement en fonction de leur apparence physique, mais de tout ce qui pourrait rappeler une altérité au sens large.

Le ton du livre est souvent documentaire, factuel, souvent carrément minimaliste, lié aux lieux que l'auteur a visités et qui sont aujourd'hui de sinistres musées à ciel ouvert. Là réside l'intensité de son message, rejoignant l'imagination du lecteur:

> ÉGLISE DE N'YAMATA
> Site de genocide. + ou – 35 000 morts.
> La femme ligotée.
> Mukandori. Vingt-cinq ans. Exhumée en 1997. Lieu d'habitation : Nyamata centre. Mariée. Enfant ?
> On lui a ligoté les poignets, on les a attachés à ses chevilles. Elle a les jambes largement écartées. Son corps est penché sur le côté. On dirait un énorme foetus fossilisé. Elle a été déposée sur une couverture souillée, devant des crânes bien rangés et des ossements éparpillés sur une natte.
> Elle a été violée. Un pic fut enfoncé dans son vagin. Elle est morte d'un coup de machette à la nuque. On peut voir l'entaille que l'impact a laissée. Elle porte encore une couverture sur les épaules mais le tissu est maintenant incrusté dans la peau.
> Elle est là pour l'exemple, exhumée de la fosse où elle était tombée avec les autres corps. Exposée pour que personne n'oublie. Une momie du génocide. Des bouts de cheveux sont encore collés sur son crâne. (Tadjo 2000, p. 19)

L'auteure nous invite non seulement à faire un voyage jusqu'au bout du Rwanda, mais surtout un pèlerinage imaginaire en nous-mêmes. En reproduisant le

manifeste hutu, elle montre l'ampleur de la division ethnique et de la discrimination cruelle de tout être humain. Ajoutons à cela l'indifférence des grandes puissances et comprenons que le problème de la violence nous concerne tous, que nous sommes globalement responsables du mal et du bien en chacun de nous. Il est nécessaire d'être conscients de l'omniprésence du mal, de la peur et des blessures chez toute personne, sans distinction de race, de nationalité ou de croyance ; il faut témoigner de cette réalité. La vengeance ou l'oubli ne sont pas des réponses. Le seul moyen de concilier nos histoires individuelles et collectives est de reconnaître ouvertement nos erreurs, nos imperfections, de les accepter et de les connaître, comme le note Tadjo au début du livre:

> Je ne voulais pas que le Rwanda reste un cauchemar éternel, une peur primaire. Je partais avec une hypothèse : ce qui s'était passé nous concernait tous. Ce n'était pas uniquement l'affaire d'un peuple perdu dans le cœur noir de l'Afrique. Oublier le Rwanda après le bruit et la fureur signifiait devenir borgne, aphone, handicapée. C'était marcher dans l'obscurité, en tendant les bras pour ne pas entrer en collision avec le futur. (Tadjo 2000, p. 11)

L'ensemble du roman montre un effort de comprendre la souffrance des victimes et la motivation de leurs bourreaux, pour démêler le réseau complexe de la violence. Tadjo a l'impression que la spirale de la violence peut à nouveau reprendre au Rwanda ; d'après elle, l'équilibre peut basculer très vite.

> Qui peut jurer que cela ne recommencera plus si la haine possède encore les cœurs ? Il faut désamorcer le cycle de la violence. Continuer à dénoncer toute forme de massacre. Chaque jour, la mort tisse sa toile. (Tadjo 2000, p. 44)

La question de la justice reste primordiale, quoique non dénuée de complexité. Le personnage de « l'avocat de Kigali », qui désire une punition appropriée pour les coupables du génocide et l'obtention de la justice pour ses victimes, représente une approche rationnelle des événements horribles. Dans le cadre de sa profession, il ne peut pas être emporté par l'horreur de l'histoire rwandaise, il doit rester strict et adhérer aux faits. Il défend à la fois les accusés et les victimes, il ne peut ou ne veut pas choisir. Il répète : « Il faut la justice. Une justice crédible. Si les hommes ne se reconnaissent pas dans cette justice, il n'y aura pas de réconciliation nationale. » (Tadjo 2000, p. 33) Il distingue quatre types de délinquants : ceux qui, en position d'autorité, ont ordonné ou encouragé des massacres ; ceux qui ont simplement obéi aux ordres ou tué par obligation ; ceux qui n'ont pas tué, mais mutilé et blessé ; et enfin, ceux qui n'ont commis « que » des crimes économiques tels que le pillage, le vol ou la destruction de biens. D'après ses propres mots, « [f]inalement, il s'agit de gérer le chaos. Je suis optimiste, les

Rwandais s'en sortiront. Il ne peut en être autrement, sinon, pourquoi serais-je ici ? » (Tadjo 2000, p. 34).

Après son deuxième retour du Rwanda, l'auteure parvient à une catharsis, quoique amère, et pourtant lucide. Il n'est jamais possible d'échapper à d'éventuelles violences, qui peuvent se dissimuler dans la moindre cellule de chacun d'entre nous et se déchaîner sous le moindre prétexte. Donnons la parole finale à l'auteure, qui résume le mieux la possibilité d'une telle catharsis :

> Je ne suis pas guérie du Rwanda. On n'exorcise pas le Rwanda. Le danger est toujours là, tapi dans les mémoires, tapi dans la brousse aux frontières du pays. La violence est encore là, de tous les côtés. La mort et la cruauté.
> La mort est naturelle. Elle est l'autre face de la vie. II ne faut pas en avoir peur. Et pour s'approcher du Rwanda, il faut la mettre de côté. De toute façon, la mort n'est pas plus forte que la vie. La vie finit par reprendre le dessus.
> La violence des hommes a fait la mort cruelle, hideuse. Monstre à tout jamais dans la mémoire du temps.
> Comprendre. Disséquer les mécanismes de la haine. Les paroles qui divisent. Les actes qui scellent les trahisons. Les gestes qui enclenchent la terreur.
> Comprendre. Notre humanité en danger. (Tadjo 2000, s. 133)

En compagnie des hommes, le deuxième roman de Tadjo, que nous voudrions présenter ici, illustre parfaitement d'autres tendances cruciales du roman francophone subsaharien. Il raconte une tragédie africaine tout aussi importante : celle de la plus grande épidémie en Afrique, celle de l'Ebola, dont nous commémorons également l'anniversaire au moment où nous écrivons ces lignes. La maladie a éclaté en 2014 et s'est répandue en Guinée, au Libéria et en Sierra Leone. Elle n'a été éradiquée qu'en 2016. Il est vrai que, si on considère le nombre de victimes (28 646 personnes ont été infectées et 11 323 sont décédées), la maladie ne peut pas être comparée aux centaines de milliers de morts au Rwanda ; toutefois toute épidémie en Afrique pourrait potentiellement tuer des millions de personnes. Le taux de létalité d'Ebola n'est que la pointe de l'iceberg imaginaire, constitué de nombreuses maladies, tels le paludisme, la fièvre jaune, la chikungunya, etc., qui ne sont pas aussi « meurtrières » que l'Ebola à première vue, mais qui tuent à long terme beaucoup plus de gens.

Comme c'est le cas du génocide dans le livre que nous venons de présenter, la maladie n'est ici qu'un point de départ pour réfléchir à la position de l'Afrique dans un monde globalisé, à la fragilité du sort de l'humanité et à la question de savoir s'il lui reste encore un espoir. On retrouve ici le style qui était celui de Tadjo dans *L'Ombre d'Imana*. Les influences européennes et africaines sont métissées, de même que les éléments écrits et parlés : le texte est à la fois un documentaire, un essai, une histoire épique, une confession lyrique et, dans son ensemble, une

réflexion philosophique. Dans l'esprit de l'*oraliture*, à cheval entre l'oralité et la littérature écrite, l'auteure se sert de poèmes, de chansons contemporaines, de témoignages fictifs et les intègre à la prose documentaire.

La perspective posthumaine est bien illustrée par le fait que l'ensemble du texte est inscrit dans le cadre du témoignage d'un baobab. Rappelons-nous du *Baobab fou* de Ken Bugul et de son rôle symbolique dans l'écriture africaine. Ici de nouveau, cet arbre séculaire est à la fois narrateur et figure, témoin, guide, philosophe et compagnon du peuple. D'ailleurs, sans sa présence, le livre n'aurait pas de sens. Dans leur courte vie, les êtres humains ne peuvent pas atteindre la perspicacité et la perspective historique nécessaires. Quoi qu'il en soit, ce sont des créatures vivantes, tout comme les plantes et les arbres qui ont une mémoire datant de plusieurs siècles et qui sont pour ainsi dire « expérimentées » et ont beaucoup « vu ».

Le baobab est capable de percevoir et d'interpréter les actions des gens sans pour autant les condamner ou les juger, même s'il les regarde d'un œil critique. Au contraire, il essaie de les comprendre, de leur donner de l'espoir et de leur conseiller comment traiter le monde. Donnons-en quelques exemples :

> Nous, les arbres. Nos racines plongent jusqu'au coeur de la terre dont nous sentons battre le pouls. Nous respirons son haleine. Goûtons sa chair. Nous naissons et mourons au même endroit sans jamais nous éloigner de notre territoire. À la fois prisonniers et vainqueurs du temps, figés et élancés. Nous nous adaptons à la pluie et au beau temps, aux orages et aux vents d'harmattan. Nos cimes épousent les rêves cotonneux du ciel. Nous sommes le lien qui unit les hommes au passé, au présent et au futur incertain.
>
> Nous sommes ceux qui soufflent l'haleine fraîche du matin. Notre sève est force vitale. Notre âme centenaire. Nous voyons tout. Nous sentons tout. Notre mémoire est indivisible. Notre conscience au-delà du temps et de l'espace. Nous avons connu les plus belles et les plus tristes histoires, et nous serons témoins d'autres cycles de vie. (Tadjo 2017, p. 21)
>
> Nous étions ici pour étendre notre ombre au-dessus des contrées les plus reculées. Nous étions ici pour murmurer dans notre feuillage les secrets des quatre coins du monde. Mais les êtres humains ont détruit nos espoirs. Partout où ils se trouvent, ils s'attaquent à la forêt. Nos troncs s'écrasent dans un bruit de tonnerre. Nos racines dénudées pleurent la fin de nos rêves. On ne décime pas la forêt sans faire couler du sang. Les hommes d'aujourd'hui se croient tout permis. Ils se pensent les maîtres, les architectes de la nature. Ils s'estiment seuls habitants légitimes de la planète alors que des millions d'autres espèces la peuplent depuis des millénaires. Aveugles aux souffrances qu'ils infligent, ils sont muets devant leur propre indifférence. Impossible

> d'arrêter leur voracité. Ils dévorent encore davantage même quand ils ont déjà tout. (Tadjo 2017, p. 22)

> Je suis Baobab, arbre premier, arbre éternel, arbre symbole. Ma cime touche le ciel et offre une ombre rafraîchissante au monde. Je cherche la lumière douce, porteuse de vie. Afin qu'elle éclaire 1'humanité, illumine la pénombre et apaise 1'angoisse (Tadjo 2017, p. 23)

Le baobab est, avant tout, un arbre capable de témoigner. C'est « un arbre à palabres », car son ombre offre un espace social à la totalité des habitants du village, qui se réunissent régulièrement pour se consulter, partager leurs joies et leurs soucis, discuter des récoltes, préparer les fêtes et les rituels, réfléchir sur le passé, présent et futur. L'arbre a une mémoire incroyable, ses anneaux annuels gardent en mémoire des générations infinies et des foules de personnes qui n'habitent plus ce pays.

> J'étais l'Arbre à palabres. Discussions longues et complexes respectant les préséances. Quelqu'un demandait la parole, se levait et exprimait son opinion. II se rasseyait. Un autre se levait et continuait le fil de la pensée. Ainsi, les décisions importantes étaient prises en commun. Si un conflit se préparait, les médiations se passaient autour de moi. Les conciliabules des chefs aussi. De longues délibérations ne pouvaient aboutir loin de ma fraîcheur. J'encourageais l'apaisement. Les villageois se donnaient le temps d'écouter, de désamorcer les querelles qui menaçaient de les diviser. Bien souvent, après avoir évalué les problèmes, ils écartaient la punition et cherchaient à reconstruire les liens rompus brusquement. (Tadjo 2017, p. 30)

Le monologue du Baobab encadre, aussi bien de façon imaginaire que réelle, le monde des humains. Un court chapitre introductif met en scène un père effrayé envoie sa fille dans la capitale et insiste pour qu'elle ne mentionne à personne la mort qui a pris le pouvoir dans leur village.

Ce silence symbolique sur Ebola laisse place d'abord à la polyphonie de neuf voix humaines, puis à d'autres témoignages qui ne sont pas du monde des humains. Comme dans de nombreuses légendes orales africaines, les noms des témoins n'apparaissent pas, le lecteur connaît seulement leur vocation ou leur rôle dans l'histoire. Il est également significatif qu'il n'y ait aucune indication de discours direct dans le texte, dans le but d'accentuer la cruauté et la sincérité de nombreux témoignages à la première personne, qui sont un amalgame de messages descriptifs, narratifs, poétiques et factuels.

On entend un médecin, une infirmière, un fossoyeur, une mère mourante, une fille, un représentant du gouvernement local chargé de lutter contre l'épidémie, un volontaire étranger d'une association à but non lucratif ayant été

lui-même infecté par le virus, et enfin un scientifique congolais, découvreur du virus. La polyphonie souligne la diversité des destins : il y a des héros et des victimes, des survivants, des morts et des endeuillés, mais surtout une immense solidarité, malgré la peur et la superstition omniprésente. L'accumulation des voix sert de preuve et d'avertissement : nous comprenons que nous appartenons à une seule communauté humaine, à une seule planète, et que nous contribuons tous à son destin. Le témoin d'un événement tragique ne peut percevoir qu'une fraction de la réalité, bien qu'il devine souvent tout ce qui se passe ou peut se produire.

L'aspect posthumain du roman se retrouve dans la métamorphose de l'homme qui devient, à cause d'un concours d'événements tragiques, un caprice infinitésimal de la nature, emporté par le tourbillon des événements qu'il a lui-même déchaînés, mais sur lesquels il a perdu le contrôle depuis longtemps. Dans des moments comme celui-là, l'anthropocentrisme cesse d'être pertinent. En dehors de la voix d'introduction et de conclusion du baobab qui est le mentor Tadjo a réservé deux chapitres à des voix très inhabituelles, qui enrichissent la trame narrative. L'auteure laisse la parole d'abord au malheureux héros de toute l'histoire, le virus Ebola, et plus tard à son transmetteur, habitant de l'intérieur mystérieux de la forêt tropicale humide : la chauve-souris.

Le virus Ebola se présente et rappelle ses origines depuis les temps anciens de la forêt tropicale primaire, où il a longtemps vécu, dormi et attendu une opportunité. Il dialogue avec Baobab et parle de ses cinq frères d'autres régions, le Zaïre, le Soudan, la Côte d'Ivoire, l'Ouganda et l'Asie. La dimension posthumaine se voit enfin dans le débat imaginaire entre le virus et l'homme. Avec ses idées anthropomorphiques et anthropocentriques erronées, ce dernier attribue aux virus et à leurs porteurs un rôle négatif dans l'histoire tragique. Le virus prétend ne vouloir nuire à personne. Il affirme qu'il a été réveillé, tout comme son hôte, dans les endroits où l'homme n'aurait jamais dû mettre les pieds. Seules l'avidité et l'orgueil de l'homme ont perturbé l'ancien équilibre du monde et de la nature. C'est donc l'homme qui est le principal coupable, bien plus que le virus même :

> D'accord, c'est très beau, c'est très bien. Mais ce n'est pas de moi que les hommes devraient avoir le plus peur. Ils devraient avoir peur d'eux-mêmes ! (Tadjo 2017, p. 141)
> Ce n'est pas moi qui ai changé. Ce sont les hommes qui ont changé de direction. La vie qu'ils mènent aujourd'hui n'est plus celle des ancêtres. Ils sont devenus plus exigeants, avides et prédateurs. Leurs envies n'ont pas de limite. (Tadjo 2017, s. 142)

> Leur nature est plus destructrice que la mienne. Pourtant, ils refusent en toute connaissance de cause de le reconnaître. Ils préfèrent se bercer d'illusions, se croire au-dessus des autres créatures de la terre. Dominateurs, tyrans de la planète, leur pouvoir est absolu. L'arrogance leur a fait oublier toute limite. Pis, ils s'entre-tuent

> sans pitié inventant chaque jour des façons un peu plus cruelles de faire souffrir et de tuer. De nouvelles raisons de faire la guerre. (Tadjo 2017, s. 145)

Les reproches susmentionnés contiennent entre autres une comparaison entre les gens et le reste de la nature, mais aussi entre la modernité et la tradition, le monde moderne déviant la nature de son équilibre séculaire. Ils incluent également la dimension écocritique ou écopoétique du roman qui, étroitement liée à la critique du comportement éthique et moral de l'humanité contemporaine, transgresse les préceptes de la sagesse des ancêtres et de leur lien avec la nature.

Le monologue du virus est suivi par celui la chauve-souris, le transmetteur du virus. Dans une certaine mesure, celle-ci polémique avec le virus et avec sa critique de l'homme. Elle tente pourtant de nier toute sa responsabilité de la propagation du virus, étant donné que ce n'était nullement de sa faute de l'avoir attrapé et transmis :

> Tout d'abord, il faut donc rétablir la vérité : je ne suis pas responsable de cette tragédie. C'est malgré moi que tout cela est arrivé. Je ne veux de mal à personne. (Tadjo 2017, s. 153)

L'histoire de la chauve-souris s'inscrit bien dans les légendes orales africaines, lorsque ce « personnage » se présente comme un animal ancien, issu de l'union du renard et de la colombe. C'est sa nature hybride, et nous voudrions rappeler ici la problématique de l'hybridité traitée dans les chapitres précédents, qui fait de la chauve-souris un être capable de survivre et de s'adapter, contrairement aux humains :

> Oui, je suis hybride, et j'en suis fière. Nous sommes tous hybrides. Animal humain, homme animal. Nous avons tous une face claire, une face sombre. Notre vie n'est pas une ligne droite. Elle part en zigzag, fait des détours, tourne en rond et parfois trouve enfin sa direction. Des millions de formes de vie sont apparues et ont disparu au cours des âges. Il faut être multiple pour s'adapter, et non sec comme de la pierre, sec dans sa tête et dans son corps. Savoir épouser l'imprévisible. L'univers le prouve chaque jour par la multiplicité des planètes du cosmos, la variété des créatures terrestres et l'infinie possibilité des destins.
>
> Hélas, les hommes rêvent encore d'une pureté qui n'existe pas, d'une unité qui n'a jamais eu lieu. C'est pourquoi certains d'entre eux recherchent inlassablement une puissance supérieure à travers la science. (Tadjo 2017, p. 157)

La chauve-souris ne croit pas tout à fait à la science, ne croit pas à une vision du monde positive et aux rêves humains, elle ne pense pas que, grâce à la médecine, à la technologie et à son ingéniosité, on peut enfin sauver la planète,

retrouver un équilibre perdu. Selon ses propres convictions, il est nécessaire de revenir à la biosphère mondiale globale et de chercher un avenir commun à partager, entre les personnes elles-mêmes et également entre les humains et tous les autres êtres vivants : « Les hommes devraient prendre conscience de leur appartenance au monde, de leur lien avec toutes les autres créatures, petites ou grandes. » (Tadjo 2017, s. 159)

Cependant, malgré ses craintes, la chauve-souris exprime sa confiance en l'être humain et en la possibilité de son retour à la nature où il trouvera enfin sa place et pourra empêcher la destruction du monde. Elle souhaite que l'homme se rende également compte que la mort fait partie intégrante de la vie et qu'il cesse de la combattre comme quelque chose d'anormal. Qu'il arrête d'essayer de coloniser l'univers avant d'avoir appris à vivre sur sa propre planète.

L'épidémie ayant été éradiquée après deux ans de combat, tout le récit est encadré et conclu par la voix du baobab. Il rejette le ton offensif du virus et, en revanche, convient avec la chauve-souris que l'homme devrait enfin signer un pacte avec la nature. Enfin, dans un élan anthropomorphique, le vieil arbre participe à l'immense bonheur des gens qui célèbrent la fin de la maladie et retournent à leurs joies et leurs peines quotidiennes, riant et célébrant la vie après avoir combattu la mort jusqu'alors omniprésente.

Tadjo exprime dans ce roman son point de vue sur l'Afrique, sa position d'écrivaine dans le monde global et la nécessité de comprendre le tout-monde glissantien dans un contexte non seulement politique, économique et humain, mais surtout écologique et naturel, notamment à travers le monde symbolique et la figure posthumaine du baobab.

7 ARRIVER...

Quoi ajouter en conclusion ? Nous croyons que nos nombreuses années de recherche et d'intérêt pour les littératures francophones et pour la littérature de l'Afrique subsaharienne, dont ce livre est le résultat, ont conduit à l'enrichissement des lecteurs francophones. Nous croyons également que la question de l'écriture africaine est encore neuve et originale en Europe et en Europe centrale, et que cet ouvrage s'appuie bien sur ce qui a déjà été publié. Nous espérons fermement qu'en plus de l'enrichissement théorique, le lecteur désirera se familiariser avec l'un des textes mentionnés.

Nous allons essayer de résumer brièvement certaines des conclusions qui ont émergé des chapitres précédents. Le chapitre d'introduction a servi de tremplin pour contextualiser l'histoire coloniale française, les littératures coloniales et anticoloniales, ainsi que leur héritage. Son objectif était de souligner qu'aucune littérature ne s'écrit dans le vide : pour comprendre les auteurs contemporains, il faut aussi comprendre leurs ancêtres, et cela, non seulement en Afrique, où le respect des ancêtres est primordial. Comme les auteurs contemporains définissent ou s'inspirent de ce qui les a précédés et de ceux qui les ont précédés, voire adoptent des positions ambivalentes, il faut toujours regarder en arrière et prendre une distance appropriée. Nous avons également cherché à souligner la nécessité de comprendre le concept de la francophonie et de Francophonie comme celui d'un héritage colonial culturel et politique très spécifique. Nous en sommes venu à la conclusion que la francophonie et la Francophonie dans leur forme actuelle peuvent réunir les auteurs dits francophones en une grande famille symbolique, ce qui était aussi le souhait de Senghor et d'autres, mais qu'en même temps il peut y avoir une marginalisation, voire une stigmatisation artificielle dans la distiction entre les auteurs français et francophones, même s'il faut tenir compte.

Le chapitre consacré aux migrations et aux exils a tenté d'esquisser les principaux enjeux de l'ouvrage, à savoir la vision des auteurs de la diaspora africaine et de l'Afrique sur Seine. Avant cela, cependant, il était nécessaire de familiariser le lecteur avec les théories qui conceptualisent la migration et celle qui traitent la question de la littérature de l'exil. Ce dernier est, bien sûr, un phénomène mondial, mais le contexte africain nous incite à faire certaines nuances. Nous avons essayé de montrer que le phénomène de la migration est relativement complexe : on ne peut rendre compte de toutes les motivations et de tous les destins humains impliqués. Cependant, il est possible de mettre en lumière certaines tendances qui se reflètent dans le monde et dans la littérature francophone subsaharienne. L'une des principales observations est l'impossibilité de séparer les tendances migratoires d'une part, et le postcolonialisme et le postmodernisme de l'autre, courants présents tous les deux dans l'écriture africaine contemporaine. Pour preuve, on remarque que l'identité collective s'est transformée en l'identité d'un sujet de plus en plus individuel et individualisé, dont la voix est incarnée par le narrateur ou par le personnage principal. La prise en compte du passage postmoderne de l'écriture collective à l'écriture individuelle est l'un des constats importants de nos recherches : il est donc difficile d'aborder l'individualité des auteurs sans préciser ce phénomène. Pour illustrer le fonctionnement du sujet individuel, nous avons choisi une œuvre désormais classique dans le contexte des écritures de la diaspora, *Place des fêtes* de Sami Tchak. La question de la migration et de l'exil est aussi très bien illustrée par les œuvres de Fatou Diome, *Le ventre de l'Atlantique* et *Le baobab fou* de Ken Bugul, de même que par une œuvre que l'on peut qualifier de brillante et par son récit et par son style, abordant la psychologie du revenant de l'exil, *L'impasse* de Daniel Biyaoula.

Le chapitre dédié aux hybridités et aux métissages développe de façon organique la problématique migratoire. Que le métissage soit l'un des principes de base du fonctionnement de notre monde et de notre survie, tel était notre principal point de départ. Le mélange d'éléments crée une nouvelle vie et de nouvelles formes intéressantes, à la fois dans la nature et dans les arts. Le chapitre présente également une sommaire – nous espérons captivant - des théories culturelles et littéraires de l'hybridité et du tiers-espace. Celles-ci sont étroitement liées aux théories postmodernes, développées davantage par les universités anglo-saxonnes, mais qui pénètrent progressivement dans la critique francophone et française. Nous nous sommes appuyé notamment sur Homi Bhabha, l'un des principaux promoteurs du concept de l'hybridité. Nous nous sommes intéressé également à Edouard Glissant et à la créolisation liée à l'hybridité, ainsi qu'à la théorie du chaos et du tout-monde. L'introduction à ces théories a montré leur pertinence notamment lors de l'examen de textes dont les auteurs se déplacent entre deux ou plusieurs rivages, car leur écriture est de nature hybride, souvent davantage que celle des auteurs qui se trouvent en dehors des flux migra-

toires. Cette fois, nous avons tenté de le démontrer plutôt en tenant compte de plusieurs phénomènes, telles les identités frontalières, l'hybridité linguistique et l'hybridité des villes. Nous avons également évoqué les textes de Léonora Miano, Sami Tchak, Kossi Efoui, Ahmadou Kourouma et Boubacar Boris Diop.

Le troisième chapitre a voulu apporter une détente. Les textes abordés sont traités du point de vue de l'originalité, de la nouveauté et de tout ce que cela peut impliquer. Nous avons essayé de réfléchir à ce qu'est la « nouveauté », que ce soit en général, ou dans l'art et la littérature. Il est peut-être surprenant de constater que la nouveauté et l'originalité sont des concepts plutôt relatifs, déterminés par le temps et la possibilité de comparaison. Nous avons aussi essayé d'expliquer ce qu'est le nouvel individu et son identité par rapport à l'identité collective de la période précédente. Pensons par exemple au narrateur-enfant ou à un sujet qui apporte une nouvelle perspective à la littérature subsaharienne, soit naïve soit, au contraire, subversive. Le souvenir d'enfance offre aussi la possibilité d'un retour nostalgique vers le passé, comme dans les romans d'Alain Mabanckou. Un deuxième élément important de nouveauté dans la littérature subsaharienne, ce sont l'humour et l'ironie en tant que stratégie narrative globale, à travers laquelle des auteurs apportent une vision nouvelle et unique du monde dans leurs textes. Cependant, cette stratégie ne vise pas seulement à divertir le lecteur, mais l'oblige également à réfléchir ; dans le cas de l'ironie, elle sert aussi à critiquer le fonctionnement de la société majoritaire et de ses stéréotypes.

Le dernier chapitre a abordé la mondialisation et l'universalité dans le monde contemporain et la façon dont les auteurs africains la perçoivent. Une fois de plus, nous sommes revenu sur le concept du tout-monde d'Edouard Glissant, pour le présenter cette fois sous l'angle du *Manifeste pour une littérature-monde* et pour discuter de ses bénéfices et controverses. L'idée de la littérature mondiale est ancienne, mais la tentative de refuser le concept des littératures francophones pour le remplacer par une notion générale de littérature-monde remonte à 2007. Cette idée a été reçue avec enthousiasme par certains, mais fortement critiquée par d'autres. Notre objectif n'était pas de remettre en question ce concept, mais plutôt d'éclairer en quoi il pouvait être utile du point de vue de l'écriture dans un monde globalisé.

Le dernier chapitre est de manière symbolique une conclusion tentant d'ouvrir les verrous imaginaires du futur proche et lointain pour que la réflexion puisse couler généreusement comme le fleuve Congo dans l'univers imaginaire du lecteur. En d'autres termes, nous voulions indiquer certaines des tendances de la prose contemporaine subsaharienne, qui se matérialisent en particulier par le choix des sujets mondiaux, comme l'écologie, la mondialisation économique, la technologie et le posthumanisme. Ces tendances sont bien illustrées par In Koli Jean Bofane et son *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, ainsi que par Véronique Tadjo et son roman *En compagnie des hommes*.

Nous sommes au terme de notre voyage entre les deux rives, entre l'Afrique, l'Europe et les autres continents. Comme l'a montré le dernier chapitre, nous ne sommes certainement pas au terme des pérégrinations à travers la littérature africaine. Bien au contraire. Le monde globalisé semble être confronté à de nouveaux défis mondiaux inattendus, telles la crise climatique, les catastrophes environnementales, les pandémies, les récessions économiques, les pénuries alimentaires. Tous ces événements provoquent naturellement une vague de migrations des zones les plus touchées vers les espaces plus fortunés. Le thème de la migration, de l'hybridité et de la mondialisation deviendra par conséquent de plus en plus d'actualité et la littérature continuera à les refléter de façon plus ou moins fidèle. Cependant, en lien avec le développement du monde, de nouveaux auteurs et de nouveaux sujets vont certainement apparaître, et non seulement en Afrique. La littérature, de par sa nature même, proposera de nouvelles questions et essaiera d'y apporter des réponses. Les écrivains continueront à se montrer des observateurs attentifs au monde, à demeurer à la recherche de leur place et de leur identité. Ils essaieront de décrire, de comprendre ou de saisir le monde. Ou bien non. Quand il leur sera difficile de prendre le sort de la planète sur leurs épaules, au contraire, ils fuiront vers les mondes alternatifs de la fantaisie et du jeu, ils chercheront refuge dans les positions défensives de l'humour et de l'ironie. Ils recycleront les vieux sujets et leur donneront de nouveaux habits. Ou ils découvriront des formes complètement nouvelles dont nous n'avons aucune idée encore. Dans l'inattendu à venir réside la beauté de la littérature. C'est là que loge, après tout, la beauté du monde.

RÉSUMÉ

Des rives des autres

Cette monographie aborde la problématique de la littérature de l'Afrique subsaharienne du point de vue de l'hybridité, des migrations et de la globalisation mondiale. Elle présente à la fois la théorie actuelle, contemporaine traitant ces phénomènes, ainsi que des analyses d'oeuvres choisies des auteurs tels que Alain Mabanckou, Sami Tchak, In Koli Jean Bofane, Fatou Diome, Léonora Miano ou Véronique Tadjo.

Le premier chapitre tente d'expliquer en quoi la littérature francophone et la littérature africaine écrite en français peuvent être intéressantes pour un lecteur occidental, voire pour un lecteur en général. Il s'agit d'une écriture provenant d'un continent considéré comme le berceau de la civilisation humaine Paradoxalement, malgré ce fait et la constatation que l'Afrique représente une richesse incroyable de peuples, de cultures et de langues, des traditions orales presque infiniment longues et une sagesse transmise de génération en génération, la littérature écrite de l'Afrique est née relativement récemment, elle véhicule donc tous les atouts et tous les maux de la jeunesse, parce qu'elle est peu connue et explorée, mélangeant les traditions orales avec le canon occidental. En effet, la littérature écrite en français est l'une des portes dorées pour entrer en Afrique depuis notre continent. La littérature française elle-même a une très longue tradition du point de vue de la vie humaine et est considérée à juste titre comme l'une des plus importantes littératures nationales. Les résultats concernant les littératures francophones ne se rapportent pas directement aux enjeux des auteurs contemporains subsahariens écrivant en français, mais sont importants pour comprendre tout le contexte de la littérature coloniale et anticoloniale de l'Afrique colonisée.

Le deuxième chapitre, sur les migrations, reflète la théorie de la littérature migrante et de l'exil. La popularité de ces écrivaines et écrivains migrants est souvent liée au fait que ces auteurs ont quelque chose à nous dire. La thématique d'un narrateur ou d'un personnage littéraire, observateur de notre altérité et porteur de la sienne, de quelqu'un qui se retrouve dans un environnement étranger et inconnu, centre de différentes références culturelles, qu'il commente d'une façon critique ou avec humour, n'est vraiment pas nouveau à la littérature. Ils utilisent le sujet pour critiquer socialement et politiquement leur propre société dans une veine satirique, « un étranger à Paris » est une réalité quotidienne du migrant de nos jours. Il offre donc un éventail de perspectives et de possibilités, du pastiche satirique et ironique à la Bessora, auteure suisse-gabonaise, en passant par les récits humoristiques du quotidien des migrants chez Alain Mabanckou, jusqu'aux romans exposant une critique sociale acerbe de Daniel Biyaoula ou Jean-Roger Essomba. Chaque lecteur trouve dans cette variété de destinées et de thèmes littéraires ce qu'il cherche, entre le divertissement, l'instruction et la critique sociale.

Un autre grand thème majeur qui a façonné le troisième chapitre est étroitement lié aux auteurs de la migration. Ce thème est celui du métissage et de l'hybridité. Comme on peut le lire dans la réflexion d'ouverture de ce chapitre, le mélange et l'hybridité ne sont pas seulement la base de la génétique et de la vie tout entière, mais d'un point de vue culturel et littéraire, ils semblent cruciaux pour enrichir le patrimoine mondial en prenant en charge les genres, les textes et les modèles d'autres régions, d'autres zones, et en créant souvent quelque chose de nouveau, d'original, qui n'est pas simplement la somme de parties individuelles. Sur le plan de l'autoreprésentation et de l'identité hybride, il y a probablement une communauté assez inconnue de dandys congolais, qui s'appellent des sapeurs. Dans les théories culturelles postmodernes, on discute du tiers espace ou des identités frontalières. Ces identités sont universellement enrichissantes, mais elles deviennent encore plus fascinantes lorsque nous avons l'occasion de réfléchir sur des auteurs individuels et sur leurs textes.

Le quatrième chapitre est le plus vaste, car il touche un thème créatif artistique et littéraire qui est la nouveauté et l'originalité. Les thèmes connexes de la créativité verbale, de l'humour, du comique et de l'ironie y sont associés, sous toutes leurs formes. Il est bien connu qu'à travers les nombreuses souffrances et tragédies de la vie, pas seulement africaines, on peut mieux se porter avec la distance que nous donne l'humour. L'humour et le comique sont paraît-il universels. Dans le chapitre consacré à la nouveauté et aux nouvelles perspectives jetées sur le vieux continent, nous nous sommes concentré sur les aspects théoriques et philosophiques de la nouveauté, mais aussi sur l'humour et le comique, qui sont à leur façon une incarnation de l'originalité. On peut rarement divertir le lecteur sans un moment de surprise et de créativité, du nouveau. Une blague

répétée cesse d'être une blague, dit-on. La vision originale du monde est principalement celle des enfants, car la vie cache beaucoup de nouveauté pour eux. Ils voient et perçoivent beaucoup de choses pour la première fois, de telle sorte que même leur réaction est souvent insolite et humoristique. C'est pourquoi nous avons combiné la nouveauté, l'humour, ainsi que l'enfance dans la littérature francophone subsaharienne en un seul chapitre, dans l'espoir qu'elles s'intègrent logiquement les unes dans les autres.

Le dernier chapitre conclut le livre et se rapporte également au phénomène que nous vivons quotidiennement sans trop prendre conscience de toutes ses conséquences indirectes et cachées. C'est la mondialisation et tout ce que ce phénomène, à la fois positif et négatif, signifie pour l'humanité. Bien que les opinions des experts sur la mondialisation et ses impacts indirects varient considérablement, personne ne peut nier que notre planète est de plus en plus interconnectée et qu'elle devient de plus en plus petite. En réalité, elle s'accompagne de nombreuses circonstances négatives telles que les pandémies, le changement climatique, le terrorisme mondial. Comme nous le savons, la mondialisation n'est pas seulement un phénomène politique ou économique, elle est aussi un phénomène social et culturel, et donc étroitement liée à la littérature, y compris la littérature africaine. On peut y suivre les traces de la prophétie d'Edouard Glissant qui appelle la littérature-monde notre monde littéraire, ainsi que notre monde globalisé. Nous nous intéresserons donc dans le dernier chapitre à la mondialisation en général, mais nous essaierons de regarder de plus près quelques œuvres sélectionnées d'auteurs subsahariens précisément à travers le prisme de la littérature-monde et du tout-monde, après avoir dûment défini ces termes ainsi que les problèmes qui y sont associés. À juste titre, nous pouvons également nous poser la question de ce qui se passera après la mondialisation. De ce point de vue, nous avons essayé d'ouvrir la question des littératures africaines dans de nouvelles directions peut-être inexplorées, où nous nous sommes concentré sur quelques tendances de la post-humanité et de l'expression de l'écocritique et de l'écopoétique dans cette littérature.

SUMMARY

From the Shores of the Others

New Narratives, New Aesthetics: Contemporary Authors of Subsaharan Francophone Africa from the Perspective of Migrations, Hybridity and World Globalization

This monograph addresses issues in the literature of sub-Saharan Africa from the point of view of hybridity, migration and globalization. It presents both current and contemporary theory dealing with these phenomena, as well as offering analyses of selected works by authors such as Alain Mabanckou, Sami Tchak, In Koli Jean Bofane, Fatou Diome, Léonora Miano or Véronique Tadjo.

The first chapter attempts to explain how French-language literature and African literature written in French can be of interest to a Western reader, to a reader in general. These texts come from a continent considered to be the cradle of humanity. Paradoxically, despite this fact, and although Africa represents an incredible wealth of peoples, cultures and languages, as well as of infinitely long oral traditions linked to a wisdom handed down from generation to generation, the written literature of Africa was born relatively recently. Therefore, it shows all the strengths as well as shortcomings of its youth, little known and explored, mixing oral traditions with the Western canon. Indeed, literature written in French is a golden door to enter Africa from our continent. French literature itself has a very long tradition from the point of view of human life and is rightly regarded as one of the most important national literatures. Issues concerning francophone literatures in general do not directly relate to those of contemporary sub-Saharan authors writing in French, but are important for understanding the entire context of colonial and anti-colonial literature in colonized Africa.

The second chapter, on migration, reflects the theory of migrant literature and exile. The popularity of these migrant writers is often linked to the fact that these authors have something original to tell us. The theme of a narrator or a literary character, an observer of our otherness and the bearer of their own, someone

who finds themself in a foreign and unknown environment, at the center of different cultural references that they may comment on critically or humorously, is really nothing new to literature. These writers use the subject to socially and politically criticize their own society from a social or political point of view, in a satirical vein. It therefore offers a range of perspectives and possibilities, from satirical and ironic pastiche in the mode of Bessora, a Swiss-Gabonese author, through humorous accounts of the daily life of migrants by Alain Mabanckou, to novels exhibiting the acerbic social criticism of Daniel Biyaoula or Jean-Roger Essomba. Each reader finds in this variety of literary destinies and themes what they seek, be it entertainment, education or social criticism.

Another great major theme, shaping the third chapter, is closely related to that of the second. This theme concerns interbreeding (métissage) and hybridity. As one can read in the opening reflection of this chapter, mixture and hybridity are not only the basis of genetics and all of life, but they also seem, from a cultural and literary point of view, to be crucial to enriching World Heritage by supporting genres, texts and models from other regions and areas, often creating something new and original that is not simply the sum of its individual parts. In terms of self-representation and hybrid identity, there is a probably rather unknown community of Congolese dandies, who call themselves sapeurs. In postmodern cultural theories, we discuss third spaces or border identities. These identities are universally enriching, but they become even more fascinating when we have the opportunity to reflect on individual authors and their texts.

The fourth chapter is the most extensive, as it touches on a creative artistic and literary theme, that of novelty and originality. Related themes of verbal creativity, humor, comedy and irony are associated with this theme in all their forms. It is well known that despite the many sufferings and tragedies of life, not only in Africa, we can better overcome these thanks to the distance that humor provides us. Humor and comedy are, it seems, universal. In the chapter devoted to novelty and to the new perspectives thrown on an old continent, we focus on the theoretical and philosophical aspects of novelty, but also on the humorous and the comic, which are in their way incarnations of originality. One can rarely entertain a reader without moments of surprise and creativity, without something new. A repeated joke ceases to be a joke, they say. The original view of the world is mainly that associated with children, because life contains a lot of novelty for them. They see and perceive a great number of things for the first time, so that even their reactions can often be original and humorous. This is why we have combined novelty and humor, as well as childhood in French-speaking sub-Saharan literature, into one chapter in the hope that they fit together logically.

The last chapter concludes the book and also relates to a phenomenon that we experience daily without being too aware of all its indirect and hidden consequences. This is globalization and all that this phenomenon means, both positive-

ly and negatively, for humanity. Although the opinions of experts on globalization and its indirect impacts vary widely, no one can deny that our planet is more and more interconnected or that it is getting smaller, physically and symbolically. In reality, globalization is accompanied by many negative circumstances such as pandemics, climate change, and global terrorism. As we know, globalization is not only a political or economic phenomenon, it is also a social and cultural one, and therefore it is closely linked to literature, including African literature. We can follow in the footsteps of the prophecy of Edouard Glissant, who calls literature-world (littérature-monde) our literary world, as well as our globalized world. We therefore focus in the last chapter on globalization in general, while attempting also to take a closer look at some selected works by sub-Saharan authors precisely through the prism of world-literature and of the whole world, after having duly defined these terms as well as the issues associated with them. Rightly, we can also ask ourselves what will happen after globalization. From this point of view, we have tried to open the question of African literatures in new, perhaps unexplored directions, where we have focused on some trends in post-humanity and in the manifestations of ecocriticism and ecopoetics in this literature.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire de textes

BESSORA

1999 *53 cm*. Paris: Le Serpent à Plumes,.
2000 *Les Taches d'encre*. Paris: Le Serpent à Plumes.
2002 *Deux bébés et l'addition*. Paris: Le Serpent à Plumes.
2004 *Petroleum*. Paris: Denoël.
2007 *Cueillez-moi jolis messieurs*.... Paris: Gallimard.
2008 *Et si Dieu me demande, dites-lui que je dors*. Paris: Gallimard.
2011 *Cyr@no*. Paris: Belfond.

BEYALA, Calixthe

1990 *Seul le Diable le savait.* Paris: Pré aux Clercs.
1992 *Le petit prince de Belleville.* Paris: A. Michel.
1993 *Maman a un amant.* Paris: Éditions J'ai lu.
1994 *Assèze l'Africaine.* Paris: A. Michel.
1996 *Les Honneurs perdus.* Paris: A. Michel.
1997 *La négresse rousse.* Paris: Éditions J'ai lu.
1998 *La petite fille du réverbère.* Paris: Albin Michel.
1999 *Amours sauvages.* Paris: Albin Michel.

BIYAOULA, Daniel

1996 *L'Impasse*. Paris: Présence africaine.
1998 *Agonies*. Paris: Présence africaine.
2003 *La Source de joies*. Paris: Présence africaine.

BOFANE, In Koli Jean
2008 *Mathématiques congolaises.* Arles: Actes Sud.
2014 *Congo Inc: Le testament de Bismarck.* Arles: Actes Sud.

BUGUL, Ken
1982 *Le Baobab Fou.* Dakar : Nouvelles Éditions Africaines.
1999 *Riwan ou le Chemin de Sable.* Paris: Présence africaine.
2000 *La Folie et la mort.* Paris: Présence africaine.
2005 *Rue Félix-Faure.* Paris: Hoëbeke.

DIOME, Fatou
2002 *La préférence nationale et autres nouvelles.* Paris: Présence Africaine.
2003 *Le ventre de l'Atlantique.* Paris: Anne Carrière.

DIOP, Boubacar Boris
2000 *Murambi. Le livre des ossements.* Paris: Stock.
2009 *Les petits de la guenon.* Paris: Philippe Rey.

DONGALA, Emmanuel
1982 *Jazz et vin de palme.* Paris: Hatier.
1987 *Le Feu des origines.* Paris: Albin Michel.
1998 *Les petits garçons naissent aussi des étoiles.* Paris: Le Serpent à plumes.
2002 *Johnny chien méchant.* Paris: Le Serpent à plumes.

EFOUI, Kossi
1989 *Le carrefour.* Paris: L'Harmattan.
1995 *Le Petit Frère du rameur.* Manage : Lansman.
1998 *La Polka.* Paris: Seuil.
2001 *La Fabrique de cérémonies.* Paris: Seuil.
2011 *L'Ombre des choses à venir.* Paris: Seuil.

KOUROUMA, Ahmadou
1968 [1970] *Les soleils des indépendances.* Paris: Seuil.
2002 *Allah n'est pas obligé.* Paris: Seuil.
2005 *Quand on refuse on dit non.* Paris: Gilles Carpentier, Seuil.

MABANCKOU, Alain
1998 *Bleu-Blanc-Rouge.* Paris: Présence Africaine.
2001 *Et Dieu seul sait comment je dors.* Paris: Présence Africaine.
2006a *Mémoires de porc-épic.* Paris: Seuil.
2006b *African Psycho.* Paris: Le Serpent à Plumes.

2006c *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix.* Paris: Serpent à Plumes.
2006d *Verre cassé.* Paris: Seuil.
2009 *Black Bazar.* Paris: Seuil.
2010 *Demain j'aurai vingt ans.* Paris: Gallimard.
2012 *Tais-toi et meurs.* Paris: La Branche.
2013 *Lumières de Pointe-Noire.* Paris: Seuil.
2015 *Petit Piment.* Paris: Le Seuil.

MIANO, Léonora
2008 *Afropean soul et autres nouvelles*. Paris: Flammarion.
2012 *Habiter la frontière: Conférences*. Paris: Arche.
2015a *La saison de l'ombre*. Casablanca: Le Fennec.
2015b *L'Intérieur de la nuit: Roman*. Paris: Plon.

NGANANG, Patrice
2005 *L'invention du beau regard: Contes citadins.* Paris: Gallimard.
2007 *Temps de chien: chronique animale ; roman*. Paris: Groupe Privat.

TADJO, Véronique
1990 *La Chanson de la vie.* Paris: Présence africaine.
1996a *Grand-Mère Nanan.* Abidjan: Editions Ivoiriennes.
1996b *Le Grain de Maïs Magique.* Abidjan: Editions Ivoiriennes.
1997 *Masque, raconte-moi.* Abidjan: Éditions Ivoiriennes.
1998 *Le Bel Oiseau et la Pluie.* Abidjan: Éditions Ivoiriennes.
2005 *L'ombre d'Imana: Voyage jusqu'au bout du Rwanda.* Paris: Alliance des éditeurs indépendants.
2017 *En compagnie des hommes*. Paris: Don Quichotte éditions.

TCHAK, Sami
1988 *Femme infidèle.* Lomé: Nouvelles Éditions Africaines.
1999a *La prostitution à Cuba.* Paris: L'Harmattan.
1999b *La sexualité féminine en Afrique.* Paris: L'Harmattan.
2000 *L'Afrique à l'épreuve du sida.* Paris: L'Harmattan.
2001 *Place des Fêtes.* Paris: Gallimard.
2003 *Hermina.* Paris: Gallimard.
2004 *La fête des masques.* Paris: Gallimard.
2006 *Le paradis des chiots.* Paris: Mercure de France.
2008 *Filles de Mexico.* Paris: Mercure de France.

Ouvrages théoriques

ACHERAÏOU, Amar
2011 *Questioning Hybridity, Postcolonialism and Globalization.* London: Palgrave Macmillan.

ADORNO, Theodor – HORKHEIMER, Max
2018 *Dialektika osvícenství. Filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH.

ADIAFFI, Anne-Marie
1983 *Une vie hypothéquée*. Abidjan: Nouvelles Éditions Africaines.

AHMAD, Aijaz
2008 *In theory. Nations, Classes, Literatures*. London: Verso.

ALBERT, Christiane
2005 *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris: Karthala.

APPIAH, Kwame Anthony
1992 In My Father's House. Africa in the Philosophy of Culture. New York: Oxford University Press.
2004 « Is the 'Post-' in 'Postcolonial the 'Post-' in 'Postmodern'?". In Dangerous Liaisons. Gender, Nation and Post-colonial Perspectives. University of Minnesota Press.

ARIÈS, Philippe
1973 [1960] *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*. Paris: Seuil.

ASAAH, Augustine
2008 «Au nom de bonnes bêtes: réflexions sur l'inscription des animaux dans la littérature africaine francophone». In *Francofonía,* n. 17, Bologna: CLUEB.

AUGÉ, Marc
1992 *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.

BAKHTINE, Mikhaïl
1981 *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Austin: UTP.
1997 [1978] *Esthétique et théorie du roman.* Paris: Gallimard.

BARBER, Karin
1995 « African-language literature and postcolonial criticism. » In *Research in African Literatures,* n. 26, 3-30.

BAUDRILLARD, Jean
2015 [1970] *La société de consommation: Ses mythes, ses structures.* Paris: Denoël.

BAUMAN, Zygmunt
2000 Liquid Modernity, Polity Press, 2000.

BENIAMINO, Michel
1999 *La francophonie littéraire.* Paris: L'Harmattan.

BERGSON, Henri
2002 [1940] *Le rire : essai sur la signification du comique.* Paris : Presses Universitaires de France.

BERNABÉ, Jean – CHAMOISEAU, Patrick – CONFIANT, Raphaël
1989 *Eloge de la créolité*. Paris: Gallimard.

BESNIER, Jean-Michel
2012 *Demain les posthumains: Le futur a-t-il encore besoin de nous?*. Paris: Pluriel.

BETHLENFALVAY, Marina
1979 *Les visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle: Esquisse d'une typologie*. Genève: Librairie Droz.

BETI, Mongo
1956 *Pauvre Christ de Bomba*. Paris: Laffont.

BHABHA, Homi
1992 « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse ». In *Modern literary theory: a reader*. London, New York: Oxford University Press.
2004 [1994] *The Location of Culture*. London: Routledge.

BIRNBAUM, Pierre – LECA, Jean
1986 *Sur l'individualisme : théories et méthodes.* Paris : Presses de la Fondation National des Sciences Politiques.

BOAHEN, A. Adu
1989 *Histoire générale de l'Afrique. L'Afrique sous domination coloniale, 1880–1935*. Paris: Les presses de l'UNESCO.

BOČKOVÁ, Hana

2010 *L'exil et les histoires identitaires dans la littérature africaine francophone : Daniel Biyaoula et Alain Mabanckou.* Thèse de Master. Masarykova univerzita: Filozofická fakulta.

BOND, Patrick

2006 *Looting Africa: The Economics of Exploitation*. New York: Zed Books.

BONN, Charles et col.

1997 *Littérature francophone. I. Le roman.* Paris: Hatier.

BOURDIEU, Pierre

2010 *Pravidla umění: Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host.

BRETTELL, Caroline B. et col.

2009 *Migration Theory: Talking Across Disciplines.* New York: Routledge.

BROOKER, Peter

2002 *Modernism/ postmodernism*. London: Longman.

CAZENAVE, Odile

1996 Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au feminin. Paris: L'Harmattan.

2003 *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris.* Paris: L'Harmattan.

CENDRARS, Blaise

2005 [1921] *Anthologie nègre*. Paris: Denoël.

CHARLES, Jean-Claude

2001 „L'Enracinerrance". In *Boutures,* vol. 1, no. 4, mars-août. Port-au-Prince.

CIHLÁŘOVÁ, Zuzana

2008 *La scène envahie par la mort: Le théâtre de Sony Labou Tansi*. Thèse de Master. Masarykova univerzita: Filozofická fakulta.

CLAVARON, Yves

2011 *Poétique du roman postcolonial*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.

COMBE, Dominique

2010 *Les littératures francophones.* Paris: PUF.

CONNELL, John – KING, Russell – WHITE, Paul E.
2003 *Writing across worlds: Literature and migration.* London: Routledge.

CORCORAN, Patrick
2007 *The Cambridge Introduction to Francophone Literature.* Cambridge: Cambridge University Press.

DADIÉ, Bernard
1959 *Un nègre à Paris.* Paris: Présence africaine.

DECLERCQ, Elien
2011 «Écriture migrante“, «littérature (im)migrante“ «migration literature“ : réflexions sur un concept aux contours imprécis“ In *Revue de littérature comparée,* 2011/3.

DEFAYS, Jean-Marc
1999 Approches du discours comique. Liège: Mardaga.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix
2010 [1980] *Mille plateaux.* Paris: Editions de Minuit.

DESCARTES, René
2016 *Rozprava o metodě: Jak vést správně rozum a hledat pravdu ve vědách*. Praha: OIKOYMENH.

DEVARAJAN, Shantayanan et col.
2001 *Aid and Reform in Africa: Lessons from Ten Case Studies*. Washington: World Bank.

DIAGNE, Ahmadou
1920 Les trois volontés de Malic. Paris: Larousse.

DIALLO, Bakary
1926 Force-Bonté. Paris: F. Rieder.

DIOP, Papa Samba
2001a « Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération? «. In *Notre librairie*, 146, *Nouvelle génération,* octobre – décembre.
2001b « Littératures francophones : langues et styles «. In Diop, Papa Samba (Éd.), *Littératures francophones : langues et styles.* Paris: L´Harmattan.
2004 « Le pays d´origine comme espace de création littéraire «. *Notre librairie,* 155-156, Identités littéraires, juillet – décembre 2004.

DUMONT, Louis
1983 *Essais sur l'individualisme: Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris: Seuil.

DURAND, Gilbert
1969 *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.* Paris: Bordas.

DURKHEIM Émile
1960 [1893], *De la division du travail social,* Paris : PUF.

FANON, Frantz
2015 *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions Points.

FANTOURÉ, Alioum
1972 *Le Cercle des Tropiques*. Paris: Présence africaine.

FONKOUA, Romuald
1993 « Roman et poésie d´Afrique francophone : de l´exil et des mots pour le dire «. In *Revue de littérature comparée,* no 1 (67ème année), *Littératures d´Afrique noire,* janvier – mars.

FUČÍKOVÁ, Milena
2020 „Depestre a Chamoiseau vyprávějí ‚frankofonní' dějiny z kreolského pohledu". In *Svět literatury*, č. 61. Praha: Univerzita Karlova.

GAUVIN, Lise
2000 *Langagement: L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal: Boréal.

GENETTE, Gérard
2002 *Figures* V. Paris: Seuil.

GLISSANT, Edouard
1981 *Le discours antillais*. Paris: Gallimard.
1990 *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard.
1993 *Tout-monde.* Paris: Gallimard.
1996 *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.

GOETHE, Johann Wolfgang
1975 *Korespondence Goethe – Schiller*. Praha: Odeon.

GREEN, André
2007 « Atome de parenté et la relation oedipienne «. *L'identité,* PUF.

GREIMAS, Algirdas Julien
1966 *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse.

GRIFFITHS, Gareth – ASHCROFT, Bill – TIFFIN, Helen
2010 [1989] *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge.

HALEN, Pierre
1995 „Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone". In *Littératures et société africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

HAMON, Philippe
1996 *L'Ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.

HAUSMAN, Carl
1984 *A Discourse on Novelty and Creation,* New York: SUNYP.

HAVRÁNEK, Vít (ed.)
2001 *Postkoloniální myšlení II.* Praha: Tranzit.

HELD, David – MCGREW, Anthony
2007 *Globalization Theory: Approaches and Controversies*. Oxford: Polity.

HOLTON, Robert
2005 *Making globalization WITHDRAWN.* Hampshire: Palgrave Macmillan.

HUGGAN, Graham
2006 *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. London: Routledge.

HUSTI-LABOYE, Carmen
2009 *La diaspora postcoloniale en France: Différence et diversité*. Limoges: Presses universitaires de Limoges.

HUTCHEON, Linda
2002 [1988] *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.

CHAMOISEAU, Patrick
1989 *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard.
1994 *Texaco*. Paris: Gallimard.
2009 *Les neuf consciences du Malfini*. Paris: Gallimard.

CHARLES Jean-Claude
2001 „L'Enracinerrance". In *Boutures*, vol. I, n. 4. Port-au-Prince.

CHÂTEAU, Jean
1950 „Le sérieux et ses contraires". In *Revue philosophique*, vol. 140. Paris: PUF.

CHEMAIN, Roger
1982 *La ville dans le roman africain*. Paris: L'Harmattan.

CHEVRIER, Jacques
1984 *Littérature nègre.* Paris: Armand Colin.
2004 „Afriques(s)-sur-Seine: autour de la notion de ‚migritude'". In *Notre librairie*, n. 155–156.
2005 *Le lecteur d´Afriques.* Paris: Honoré Champion.

ILIFFE, John
2019 *Africans. The History of a Continent.* Cambridge : CUP.

JOUBERT, Jean-Louis (éd.)
1992 *Littérature francophone : anthologie.* Paris: Nathan.

JOUBERT, Jean-Louis – LECARME, Jacques – VERCIER, Bruno
1986 *Les littératures francophones depuis 1945.* Paris: Bordas.

KABWE-SEGATTI, Désiré Wa
2010 «L'exil dans le littératures africaines postcoloniales" In Carrera, Hyacinthe, *Exils,* Perpignan : Presses universitaires de Perpignan.

KANE, Cheikh Hamidou
2003 [1961] *L'aventure ambiguë*. Paris: 1018.

KANT, Immanuel
1989 *Critique de la faculté de juger*. Paris: Gallimard.

KESTELOOT, Lilyan

1965 *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d´une littérature.* Université libre de Bruxelles.

1992 *Anthologie négro africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle.* Poitiers: Edicef.

2004 *Histoire de la littérature négro-africaine.* Paris: Karthala.

2006 *Césaire et Senghor : un pont sur l´Atlantique.* Paris: L'Harmattan.

KLÍMA, Jan

2012 *Dějiny Afriky.* Praha : Nakladatelství Lidové noviny.

KLÍMA, Vladimír – RŮŽIČKA, Karel František – ZIMA, Petr

1972 *Literatura černé Afriky.* Praha: Orbis.

KLÍMA, Vladimír (ed.)

1977 *Černý Orfeus. Moderní poezie tropické Afriky*. Praha: Československý spisovatel.

LAPLANTINE, François – NOUSS, Alexis

2001 *Le métissage.* Paris: Flammarion.

LAYE, Camara

1953 *L'enfant noir.* Paris: Plon.

LE BRIS, Michel – ROUAUD, Jean

2013 *Pour une littérature-monde.* Paris: Gallimard.

LEBRUN, Monique

2001 «Visions transfrontalières du champ de la littérature migrante". In *L'association pour la recherche interculturelle,* no. 36.

LYOTARD, Jean-François

1979 *La condition postmoderne : rapport sur le savoir.* Paris : Éditions de Minuit.

MAGNIER, Bernard

1990 „Beurs noirs à Black Babel". *Notre Librairie. Dix ans de littératures*, 103.

MAINGUENEAU, Dominique

1988 *Nouvelles tendances en analyse du discours.* Paris: Hachette.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre

1993 *Les littératures de l'exil : des textes sacres aux œuvres profanes.* Paris: L'Harmattan.

MALINOVSKÁ, Zuzana

2010 *Puissances du romanesque. Regard extérieur sur quelques romans*.

2012 *The Perspectives Of The World Literature In French: Allah Is Not Obliged By A. Kourouma.* In *World Literature Studies*, 4.2: 15-27.

MAMBROL, Nasrulluh

2016 «Homi Bhabha's Concept of Hybridity». In *Literary Theory and Criticism,* vol. 8. University of Guilan Press.

MARAN, René

1921 *Batouala, véritable roman nègre*. Paris: Albin Michel.

MATHIS-MOSER, Ursula – MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit

2014 «Littérature migrante ou littérature de la migrance : À propos d'une terminologie controversée.". In *Diogène*, 246-247(2-3), 46-61.

MBEMBE, Achille

2000 De la Postcolonie. Essai sur I'imagination politique dans l'Afrique contemporaine. Paris : Karthala.

MEMMI, Albert

1973 *Portrait du colonisé, précedé du portrait du colonisateur.* Paris : Petite bibliothèque Payot.

MCLUHAN, Marshall

1962 *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man by Marshall Mc Luhan*. London: Routledge & Kegan.

MENGOZZI, Chiara

2016 «De l'utilité et de l'inconvénient du concept de World Literature.» In *Revue de littérature comparée*, 2016/3. Paris: Klincksieck.

MOISAN, Clément – HILDEBRAND, Renate

2001 *Ces étrangers du dedans: Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997).* Québec: Nota Bene.

MONGO-MBOUSSA, Boniface

2002 *Désir d´Afrique.* Paris: Gallimard.

MOUAFOU, Tandia

2017 „Place des fêtes de Sami Tchak: à propos des modalités énonciatives de perception de l'altérité par le sujet narrant". In *Revue de l'Université de Moncton*, Moncton, vol. 47, n. 1.

MOUDILENO, Lydie

2006 *Parades postcoloniales: la fabrication des identités dans le roman congolais: Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Alain Mabanckou, Daniel Biyaoula*. Paris: Karthala.

MOURA, Jean-Marc

1999 *Littérature francophone et théorie postcoloniale.* Paris: PUF.

2010 Le sens littéraire de l'humour. Paris: PUF.

MOURALIS, Bernard

2007 *L´Illusion de l´altérité. Études de littérature africaine.* Paris: Honoré Champion.

MUDIMBE, Valentin-Yves

1988 *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press.

NDIAYE, Christiane

2008 *Rira bien... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones.* Paris: Mémoire d'encrier.

NGANANG, Patrice

2007 *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive.* Paris: Homnisphères.

NÍ LOINGSIGH, Aedín

2014 « Immigration, tourism and postcolonial reinventions of travel ». In *Francophone Postcolonial Studies: A Critical Introduction*. New York: Routledge.

NORDMANN-SEILER, Almut

1976 *La littérature néo-africaine*. Vendome : PUF

OLLIVIER, Émile

1991 Passages. Montréal: L'Hexagone.

OULOGUEM, Yambo

2003 [1968] Le devoir de violence. Paris: Le Serpent à Plumes.

OSSOUMA, Bernard Ekome

1995 „Laideur et rire carnavalesque dans le nouveau roman africain". In *Politique africaine*, n. 60.

PEREC, Georges
1997 [1965] *Les choses*. Paris: Julliard.

RAO, Sathya
2008 „Perspective postcoloniale sur le comique dans la littérature et le cinéma francophones d'Afrique". In *Rira bien... Humour et ironie dans les littératures et cinéma francophones*. Montréal: Mémoire d'encrier.

RAWIRI, Angèle
1983 *G'amarakano*. Paris: ABC.

RICŒUR, Paul
1990 *Soi-même comme un autre*. Paris: Points.

RIESZ, János
2016 [2007] *De la littérature coloniale à La littérature africaine*. Paris : Karthala.

RIFFARD, Claire
2006 « Francophonie littéraire : quelques réflexions autour des discours critiques ». *Lianes*, Lianes Association, pp.1-10.

RIVAROL, Antoine de
2013 *Discours sur l'universalité de la langue française*. Paris : Manucius.

ROBIN, Régine
1999 „L'écriture d'une allophone d'origine française". In *Tangence*, n. 59. Rimouski : UQAR.
2007 *Québécoite*. Montréal : Typo.

ROSELLO, Mireille
1992 *Littérature et identité créole aux Antilles*. Paris: Karthala.
1996 „Il faut comprendre quand on peut. L'art de désamorcer les stéréotypes chez Émile Ajar et Calixthe Beyala". In *L'écriture décentrée*. Paris: L'Harmattan.

SADKOWSKI, Piotr
2011 *Récits odysséens: Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

SACHS, Jeffrey
2005 *The End of Poverty: Economic Possibilities for our Time*. New York: The Penguin Press.

SAID, Edward W.
1979 *Orientalism.* Knopf Doubleday.
2019 *Orientalism*. London: Penguin Books.

SAREIL, Jean
1989 *L'Écriture comique*. Paris: PUF.

SAYAD, Abdelmalek
1977 *L'immigration ou Les paradoxes de l'altérité.* Paris : Raisons d'agir.

SENGHOR, Léopold-Sédar
2006 *Oeuvre poétique.* Paris : Points.

SEYFRID-BOMMERTZ, Brigitte
1999 *La rhétorique des passions dans les romans de Réjean Ducharme*. Québec: Presses de l'Université Laval.

SIMÉDOH, Vincent
2012 *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne: Des enjeux critiques à une poétique du rire.* New York : Peter Lang.

SIMON, Sherry
1994 *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise.* Montréal : Boréal.

SOCÉ, Ousman
1955 *Mirages de Paris*. Paris: Nouvelles Éditions Latines.

SOW FALL, Aminata
1979 *La grève des bàttu*. Abidjan: Nouvelles Éditions Africaines.

SPIVAK, Gayatri
2010 *Can the subaltern speak?: Reflections on the history of an idea.* New York: Columbia University Press.
1985 *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography.* London: Routledge.

ŠARŠE, Vojtěch
2018 *Hledání subsaharských identit v románové tvorbě. Antologie subsaharského frankofonního románu.* Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.

TALAHITE-MOODLEY, Anissa
2007 „Exil, quel exil". In *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.

TANSI, Sony Labou
1979 *La vie et demie*. Paris: Seuil.

THIONG'O, Ngũgĩ Wa
1986 *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature.* London : Heinemann.

TOUGAS Gérard
1973 *Les écrivains d'expression française et la France.* Paris : Denoël.

TRÉPANIER, Marie-Laurence
2016 „Les modalités et les valeurs de l'ironie littéraire. Entretien avec Philippe Hamon". In *Revue Chameaux*, n. 9. Québec: PUL.

UKIZE, Servilien
2015 *La pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou.* Paris: Harmattan.

VIATTE, Auguste
1980 *Histoire comparée des littératures francophones.* Paris : Nathan.

VURM, Petr
2014 *La création et la créativité de Réjean Ducharme.* Frankfurt am Main : Peter Lang.

WABERI, Abdourahman
1998 „Les enfants de la postcolonie: esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire". In *Notre librairie*, n. 135.

WA KABWE-SEGATTI, Désiré
2010 *L'exil dans les littératures africaines postcoloniales.* In : *Exils* [en ligne]. Presses universitaires de Perpignan.

YOUNG, Robert J. C.
1995 *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race.* London : Routledge

ZIPFEL, Frank – DUMONTET, Danielle
2008 *Écriture migrante = Migrant writing.* New York : Olms.

Sitographie

COURRIER INTERNATIONAL

2009 « Retour sur Alain Mabanckou, l'auteur de « Petit piment » » http://samaview.com/video-retour-alain-mabanckou-lauteur-de-petit-piment-faut-ecouter-jeunesse– africaine/#:~:text=%C2%AB%20En%20ce%20temps%2Dl%C3%A0%2C,Courrier%20international%20en%20juillet%202009. [Consulté le 28/1/2017]

DIOP, Boubacar Boris

2007 « La langue en question «. In *Africultures*, décembre 2007, http://africultures.com/boubacar-boris-diop-7169/ [Consulté le 2/10/2018]

2012 « Écrire entre deux langues. *De Doomi Golo* aux *Petits de la guenon* ». In *Repères Dorif. Autour du français, langues, cultures, plurilinguisme*, novembre 2012, http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=40. [Consulté le 2/10/2018]

DESAIX, Jean-Frédéric

2017 „L'imaginaire des frontières". In *L'ours*. https://www.lours. org/limaginaire-des-frontieres-jean-frederic-desaix/ [Consulté le 2/1/2019]

DIOUF, Abdou

2007 « La francophonie, une réalité oubliée ». In *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/03/19/ la-francophonie-une-realite-oubliee-par-abdou-diouf_884956_3232.html [Consulté le 15/2/2019]

ESSAYDI, Hanane

2017 „L'humour africain est une poétique de la dissidence". In *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/11/07/les-ateliers-de-la-pensee-2-l-humour-africain-est-une-poetique-de-la-dissidence_5211474_3212.html [Consulté le 31/10/2018]

HISTOPHILO

2019 *Post-humanisme*. http://www.histophilo.com/post-humanisme.php [Consulté le 12/6/2019]

Human Development Report

2006 http://hdr.undp.org/sites/default/files/reports/267/ hdr06-complete.pdf [Consulté le 10/5/2019]

LE BRIS, Michel – ROUAUD, Jean

2007 „Pour une ‚littérature-monde' en français". In *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.htm [Consulté le 15/3/2019]

LE MONDE

2011 Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est « irréversible ». In *Le Monde*. http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html#hxUJAYLT23hSL6Pr.99 [Consulté le 15/3/2019]

MIANO, Lénora

2013 „Léonora Miano: ‚Il faut sortir du piège de la race'". In *Jeune Afrique*. https://www.jeuneafrique.com/mag/832297/culture/leonora-miano-il-faut-sortir-du-piege-de-la-race/ [Consulté le 15/9/2018]

OBERGÖKER, Timo

2010 Cinq thèses sur la litterature-monde en français: une polémique. https://journals.openedition.org/carnets/4955. [Consulté le 16/3/2019]

PARLEMENT EUROPÉEN

2019 „Usnesení Evropského parlamentu ze dne 26. března 2019 o základních právech lidí afrického původu v Evropě". https://www.europarl.europa.eu/doceo/ document/TA-8-2019-0239_CS.html [Consulté le 16/3/2019]

SÉNAT

2019 *L'impact et les enjeux des nouvelles technologies d'exploration et de thérapie du cerveau (Rapport)*. https://www.senat.fr/rap/r11-476-1/r11-476-153.html [Consulté le 12/6/2019]

SLC

2018 « Le paradoxe de l'immigration dans l'œuvre de Fatou Diome : La Préférence Nationale et Le ventre de l'Atlantique ». http://siteslc.dk/le-paradoxe-limmigration-dans-loeuvre-fatou-diome-la-preference-nationale-le-ventre-latlantique/ [Consulté le 1/10/2018]

LISTE DES TABLEAUX ET DES SCHÉMAS

Tableau 1 : Périodisation des tendances générales 134

Schéma 1 : Schéma actantiel de Greimas 199

COMITÉ ÉDITORIAL DE L'UNIVERSITÉ MASARYK

prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.
doc. Ing. Pavel Bobáľ, CSc.
prof. JUDr. Marek Fryšták, Ph.D.
Mgr. Michaela Hanousková
doc. RNDr. Petr Holub, Ph.D.
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
prof. MUDr. Lydie Izakovičová Hollá, Ph.D.
prof. PhDr. Mgr. Tomáš Janík, Ph.D.
prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.
prof. RNDr. Jaromír Leichmann, Dr. rer. nat.
doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.
Ing. Zuzana Sajdlová, Ph.D.
Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.
prof. RNDr. Ondřej Slabý, Ph.D.
doc. Ing. Rostislav Staněk, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Trávníček, M.A.
doc. PhDr. Martin Vaculík, Ph.D.

COMITÉ ÉDITORIAL DE LA FACULTÉ DE LETTRES DE L'UNIVERSITÉ MASARYK

prof. PhDr. Marek Blatný, DrSc.
doc. PhDr. Daniel Drápala, Ph.D.
prof. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.
prof. Mgr. Libor Jan, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.
prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.
prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.
PhDr. Dalibor Papoušek, Ph.D.
doc. Mgr. Katarina Petrovićová, Ph.D.
prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.
doc. PhDr. Daniel Špelda, Ph.D.
Mgr. Roman Švaříček, Ph.D.

Des rives des autres

Nouveaux récits, nouvelles esthétiques : auteurs contemporains de l'Afrique francophone subsaharienne du point de vue de l'hybridité, des migrations et de la globalisation mondiale

Petr Vurm

Achevé d'imprimer à MASARYK UNIVERSITY PRESS,
Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno, CZ
collection **Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity)** / No 512

Directrice / doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
Secrétaire / doc. Mgr. Katarina Petrovićová, Ph.D.
Éditrice / Mgr. Kateřina Najbrtová, Ph.D.
Chargée d'éditions / Mgr. Vendula Hromádková
Relecture / Nicolas Therrien, BA
Typographie, graphisme et couverture / Mgr. Pavel Křepela
Mise en page / Mgr. Pavel Křepela

Première édition
Dépôt légal / 2021
Tirage / 200 nombre d'exemplaires
Impression / MORAVAPRESS, s.r.o., Cihelní 3356/72, 702 00 Ostrava-Přívoz

ISBN 978-80-210-9925-8
ISBN 978-80-210-9926-5 (online ; pdf)
ISSN 1211-3034 (print)
ISSN 2787-9291 (online)
https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9926-2021