



HAL
open science

**L'écriture du retour dans quelques romans
postcoloniaux francophones et anglophones
(Chimamanda Ngozi Adichie, Dany Laferrière, Alain
Mabanckou, Léonora Miano, Taiye Selasi)**

Jalad Berthelot Obali

► **To cite this version:**

Jalad Berthelot Obali. L'écriture du retour dans quelques romans postcoloniaux francophones et anglophones (Chimamanda Ngozi Adichie, Dany Laferrière, Alain Mabanckou, Léonora Miano, Taiye Selasi). Littératures. Université de Lyon, 2022. Français. NNT : 2022LYSES009 . tel-04013547

HAL Id: tel-04013547

<https://theses.hal.science/tel-04013547>

Submitted on 3 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N° d'ordre NNT : **2022LYSES009**.

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON

opérée au sein de

Université Jean Monnet Saint-Étienne

École Doctorale N° 484

Lettres, Langues, Linguistique & Arts – 3LA

Spécialité de doctorat :

Discipline : Littérature comparée

Soutenue publiquement le 24/05/2022, par :

Jalad Berthelot OBALI

L'écriture du retour dans quelques romans postcoloniaux francophones et anglophones (Chimamanda Ngozi Adichie, Dany Laferrière, Alain Mabanckou, Léonora Miano, Taiye Selasi)

Devant le jury composé de :

M. Clavaron Yves – Professeur, Université Jean Monnet, St-Étienne, Directeur de thèse.

Mme. Gannier Odile – Professeure, Université Côte d'Azur, Rapporteuse.

Mme. Moudileno Lydie – Professeure, University of Southern California, Los Angeles, Présidente du jury.

M. Renombo Steeve Robert – MCF HDR, Université Omar Bongo, Libreville, Rapporteur.

M. Vettorato Cyril – MCF, Université de Paris Cité, Examineur.

REMERCIEMENTS

Nous adressons d'abord nos sincères et profonds remerciements à Monsieur le Professeur Yves Clavaron, notre directeur de thèse, pour sa patience, ses conseils avisés et sa rigueur scientifique.

Nous remercions ensuite Messieurs les Professeurs Steeve Renombo et Sylvère Mbondobari pour leur confiance, leur soutien et leurs conseils tout au long de notre parcours universitaire.

Nous exprimons aussi notre profonde gratitude à : Mme la Professeure Evelyne Lloze et M. le Professeur Emmanuel Marigno pour l'écoute et les encouragements durant toutes les années de notre thèse, à Mesdames Nadine Lévêque-Lair, Isabelle Furnion et Myriam Chanudet, membres du Pôle Recherche, pour leur bienveillance, leur disponibilité au quotidien et dans l'organisation d'événements scientifiques.

Nous n'oublierons pas nos collègues doctorant.e.s de l'association *Alt 516* ainsi que celles et ceux avec lesquels nous avons partagé nos interrogations, nos doutes et nos « trouvailles » en salle de doctorant.e.s. Ainsi, un grand merci à : Marie Bouchereau, Elena Roig Cardona, Hajar Khaloui, Gaëtan Dupois et Claude Dikegue pour les échanges, les fous rires et les amitiés nées et consolidées.

Enfin, nous remercions toute notre famille pour l'amour, la confiance, et le soutien indéfectibles. Merci à Nsah Ekomi Jean-Terry, Randy Boudonga et Jessica Magnana, pour leur amitié et leur présence encourageante. Merci à Ndoulou Panzou Loriane pour l'amour et le sourire de tous les jours.

Par-dessus tout, merci à Dieu le Père, pourvoyeur de la vie et de toute intelligence.

DÉDICACE

Nous dédions ce travail à :

Notre mère, Angèle LETSIMA,

Notre fille, Paguièl-Angelie BISSO OBALI,

Notre aîné, Raphaël OBALI,

À toute la fratrie dont nous sommes le puîné...

EXERGUES

« Les exilés soulignent un état du monde dont nous ne voulons pas et nous apportent des questions – que faire ? quelle frontières ? pourquoi ? quelle société ? quelle humanité ? – que nous souhaiterions remettre à plus tard. Les migrants nous conduisent à faire migrer notre pensée, bouculer nos confort, surmonter nos certitudes », Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 308.

« À l'opposé, les peuples dont le temps présent n'est fait que d'échecs, de défaites, de frustrations et d'humiliations, cherchent forcément dans leur passé des raisons de continuer à croire en eux-mêmes », Amin Maalouf, *Le dérèglement du monde*, Paris, Grasset, 2009, p. 251.

« Les peuples sont des arbres. Ils fleurissent à la belle saison. Et, d'efflorescence en floraison, la lignée humaine s'accomplit, poursuit son rude devenir germinant en direction de l'Homme-lumière qui nous est promis au bout de la longue traversée ». Jacques Roumain vivant, par Jacques Stéphen Alexis, in *Gouverneur de la rosée*, Paris, Zulma, 2013, p. 201.

« Habiter ce monde, c'est partir d'un lieu certes, un lieu-matrice, mais dont on apprend à se dépendre pour l'articuler à d'autres lieux. Apprendre à se dé-situer pour habiter un espace plus vaste », Felwin Sarr, *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*, Montréal, 2019, p. 42.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Préambule : Le retour comme geste du commencement

Le titre de ce préambule mérite quelques précisions. D'une part, nous considérons que, sans le retour, le départ manque d'une suite logique. Ainsi, point n'est-il de départ – de mouvement – réussi sans un retour matériel, fantasmé, rêvé ou écrit. De fait, si nous présentons le retour comme le commencement, c'est assurément parce qu'il permet de revenir vers le point de départ. Le retour n'est donc pas la fin du mouvement, mais le geste qui rappelle sans cesse que le départ ne se pense ni ne s'expérimente en dehors de l'idée, même fugace, du retour. Et le geste du retour peut constituer le point d'une geste, une mise en perspective et en récit d'une aventure personnelle dans une optique valorisante, sinon glorifiante et jamais achevable. Ainsi, partir (le départ) c'est déjà revenir (le retour). D'autre part, le retour comme commencement peut s'entendre à la manière d'un mouvement et d'une philosophie de la relation. Et si nous devions procéder par reformulation, nous poserions l'équation suivante : retour = relation. Relation = partage du monde. Toutefois, la relation ne doit pas verser dans le relationnisme. Elle pourrait en cela devenir néfaste et toxique pour les hommes, les cultures et les idées dans un monde en circulation. Dans une perspective glissantienne, le monde est/devrait être un tissu relationnel. Ainsi, si le retour doit s'entreprendre, que cela se fasse dans la tension de l'un vers l'autre. Mais s'il est écrit, alors que le livre qu'il donne à parcourir soit un monde tissé de fils polychromes. C'est ici le point nodal de notre réflexion fondée sur le retour dans la fiction postcoloniale.

I- Cadres de la recherche : définitions des concepts et contextualisation

Qu'il nous soit permis avant tout commentaire sur la question du « retour » qui nous requiert, d'évoquer celle plus vaste et donc plus englobante de la mobilité. En effet, le retour doit par-dessus tout s'entendre comme une des manifestations de la mobilité ainsi que celle de la problématique migratoire.

« Le XXI^e siècle sera spirituel ou ne le sera pas ». Cet aphorisme quasi prophétique qu'on attribue, à tort ou à raison, à André Malraux nous inspire l'idée suivante : le XXI^e siècle sera à jamais marqué par toutes sortes de mobilités. La première de ces deux assertions trouve aujourd'hui son illustration la plus achevée à travers les manifestations du religieux parfois sous des formes intégristes. Au regard de la cristallisation sociale et politique des croyances ou de la spiritualité dans de nombreux pays à travers le monde, André Malraux avait donc vu juste. À

l'instar du phénomène spirituel et religieux, la mobilité est sans doute ce qui caractérise le mieux les modes de vie et l'économie des relations dans le monde contemporain. Et comme le pense à juste titre Vincent Kaufmann :

Elle [la mobilité] nous fait entrer de plain-pied dans l'étude, combien plus vaste ; des modes de vie contemporains. Faire passer des objets ou des personnes d'un point à l'autre, c'est impliquer en effet un vaste éventail d'activités humaines. Diverses logiques d'action nous amène à nous interroger sur le fonctionnement des sociétés, sur leurs structures et leurs relations, sur les inégalités, sur les différenciations, sur les modes de vie et leur pluralisme¹.

L'époque actuelle se situe sous la logique de la mobilité. De fait, au-delà des définitions qu'on en donne, la mobilité apparaît comme une exigence multiforme et un défi lancé à l'humanité entière. Elle nous interroge sur la manière d'habiter la terre et sur le statut du sujet qui y séjourne.

D'emblée, nous sommes conduits à nous intéresser à un ensemble de réalités sociales et de pratiques humaines qui tendent à faire de la mobilité un phénomène incontournable dans le devenir de l'humain ainsi que du vivant. En effet, la mobilité ne se limite pas/plus au déplacement physique effectif et aux moyens de transport, mais elle implique aussi le mouvement des idéologies et des technologies en vigueur dans notre société. Elle engage donc à la fois un ensemble de valeurs sociales, une série de conditions géographiques, un dispositif technologique et son arsenal d'acteurs. Chaque acteur (individu, groupe social) dispose, du fait de ses compétences et de son insertion spatiale, d'un capital de mobilité et il structure et régule son propre système de mobilité. La circulation des biens, des personnes est à la source de processus d'échanges, de diffusion (valeurs, idées, technologies, etc.), moteurs essentiels du développement de l'humanité.

Autant dire que jamais l'humain n'a été aussi sollicité par le monde et jamais il n'a autant entrepris de circuler en dehors des frontières de son espace originel. Cette prédominance de la mobilité se traduit encore dans un nombre considérable de discours ou de pratiques intellectuelles. En réalité, la mobilité n'englobe pas seulement toutes les mouvances migratoires – expatriation, migration, tourisme, exil –, elle permet aussi, à de degrés variables, de mesurer les effets aussi bien bénéfiques que pernicieux de notre monde globalisé. En ce sens, la mobilité est l'un des baromètres de la mondialisation et de son économie.

Cela dit, les formes et les pratiques que peut prendre le retour aux origines permettent d'interroger la question du partage et de l'habitabilité du monde aujourd'hui. De même,

¹ Vincent Kaufmann, *Les paradoxes de la mobilité. Bouger, s'enraciner*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p. 14.

reconnaître que le retour aux origines ou au pays natal fait partie intégrante des mobilités actuelles consiste à pointer au moins deux réalités : la première étant le caractère sensible de la question des origines en contexte de mondialisation et la seconde, la surdétermination des discours et des idéologies liées à l'identité.

Le retour peut renvoyer à la nostalgie ou à la mobilisation tous azimuts d'éléments dits traditionnels. Mais bien que la nostalgie soit un sentiment noble, comment peut-elle nous aider à comprendre le monde où nous vivons ? Dans son essai intitulé *Contre les racines*, Maurizio Bettini procède à une réflexion apaisée et érudite [qui] s'opère à travers un paradoxal retour aux racines – de Romulus à Donald Trump, en passant par Hérodote et la « cuisine traditionnelle² » –, mais qui permet toutefois de mieux faire constater que les valeurs d'authenticité et de pureté que nous prêtons à nos racines n'existent pas. L'enjeu est donc de taille. Ceci engage en effet notre capacité à accueillir et à cohabiter avec d'autres cultures, à faire chemin commun avec des femmes et des hommes venant d'ailleurs. Écartant donc une conception étroite de l'identité culturelle, *Contre les racines* nous rappelle que les cultures sont changeantes et que les traditions peuvent se choisir.

Dès lors, comment peut-on concevoir ce besoin, voire cette nécessité de retourner vers son espace et sa culture d'origine dans un monde qui se veut ouvert ? N'est-ce pas là vouloir nager à contre-courant ? La deuxième réalité qui découle de la première s'observe dans la fièvre idéologique, culturaliste et identitaire qui caractérise notre contemporanéité. La question serait donc : pourquoi vouloir retourner alors que tout porte à croire qu'aucune société ni aucun espace ne peut demeurer le même ? Toutefois, le retour de/à la tradition n'est pas une exclusivité européenne. Réciproquement, observe Maurizio Bettini, de nombreux pays extra-européens, comme pour affronter l'occidentalisation du monde, semblent s'être eux aussi livrés à une forte réévaluation, souvent politique et idéologique, de la tradition.

À propos des enjeux de la circulation des mondes du point de vue africain contemporain, Achille Mbembe fait aussi le constat d'un défi majeur :

D'ailleurs, les grandes luttes sociales en Afrique au cours de ce siècle porteront autant sur la transformation des systèmes politiques, l'extraction des ressources naturelles et la répartition des richesses que sur le droit à la mobilité. Il n'y a pas jusqu'à la création numérique qui ne s'articulera aux processus circulatoires. La révolution de la mobilité suscitera de profondes tensions et pèsera tant sur les équilibres futurs du continent que sur ceux d'autres régions du monde, ainsi que l'atteste

² Maurizio Bettini, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, Il Mulino, 2016, *Contre les racines*, traduction française Pierre Vesperini, Paris, Flammarion, Coll. « Champs », 2017.

d'ores et déjà la crise dite des migrations, et c'est à réfléchir à ces basculements que nous sommes conviés³.

Cette observation d'Achille Mbembe nous inspire au moins deux questions : comment le monde francophone et anglophone depuis l'Afrique et autres territoires anciennement colonisés conçoivent-ils ce défi qui se pose en des termes pluriels ? Comment pertinemment aborder l'équation de la mobilité en contexte postcolonial ? Afin de comprendre la portée et les nuances des développements qui suivront dans ce travail, il convient désormais de s'entendre sur les termes qui constituent notre objet d'analyse. Le titre de notre étude, « L'écriture du retour dans quelques romans postcoloniaux francophones et anglophones (Chimamanda Ngozi Adichie, Dany Laferrière, Alain Mabanckou, Léonora Miano, Taiye Selasi) », place au centre du débat la problématique du retour. Il convient dès lors de préciser les contours de ce terme.

Le retour. Le mot sonne incomplet –impair – car il semble à chaque fois demander l'ajout d'un complément. Ainsi, le retour dont il est question ici est d'abord le retour au pays natal, ou le retour aux origines vécu, rêvé ou désiré par des sujets diasporiques, notamment les migrants postcoloniaux. De manière substantielle, nous voudrions revenir sur les évocations, les perspectives et les incidences du retour en tant que phénomène et centre d'intérêt pluridisciplinaire. Par souci d'efficacité définitionnelle, nous allons nous limiter aux domaines suivants : la sociologie et la géographie, la politique et la culture et, enfin, la littérature.

1- La mobilité du retour : approche sociologique et géographique

Dans un article qu'il consacre à « L'histoire de la notion de mobilité », Vincent Kaufmann commence par rappeler la complexité définitionnelle de ce phénomène qui intéresse aussi bien les sociologues que les géographes :

Définir la mobilité est d'autant plus important que ce terme est très polysémique. Lorsqu'un géographe utilise le terme de mobilité, c'est pour évoquer le franchissement de l'espace, il ne parle donc pas de la même chose qu'un ingénieur en circulation ou un sociologue qui utilise cette notion en référence, respectivement, aux flux de transport et à la transformation de soi. Cette diversité d'acceptions, loin d'être une richesse, est un obstacle à la connaissance. En clair, lorsqu'on évoque la mobilité, on ne sait pas exactement de quoi on parle : tout dépend de la discipline dont on est originaire⁴.

Ainsi, que nous soyons en sociologie ou en géographie, l'intérêt de la mobilité se mesure à partir des statistiques portant sur les déplacements humains à l'échelle mondiale, qu'il s'agisse

³ Achille Mbembe, « Les africains doivent se purger du désir de l'Europe », in *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/02/10/achille-mbembe-les-africains-doivent-se-purger-du-desir-d-europe_5421762_3212.html, publié le 10 février 2019, consulté le 17 décembre 2021.

⁴ Vincent Kaufmann, « Histoire de la notion de mobilité », <https://fr.forumviesmobiles.org/reperes/histoire-notion-mobilite-13605>, publié le 18 mars 2021, consulté le 17 décembre 2021.

des départs ou des retours au pays d'origine. On s'intéresse dès lors à la distance parcourue, au temps passé hors des frontières et aux motivations qui conduisent au retour. Les statistiques sur les déplacements intercontinentaux font l'objet d'interprétations qui sont, bien sûr, susceptibles d'évoluer. À propos de l'Europe par exemple, Vincent Kaufmann observe :

Certes, nous bougeons de plus en plus vite et nous allons de plus en plus loin. En termes de flux, voici quelques chiffres sur la croissance sans précédent des distances que nous parcourons : entre 1970 et 2005, le trafic des voyageurs (tous moyens de transport confondus) est passé en Europe de l'Ouest de 2 à 5 milliards de kilomètres par an⁵.

À la suite de ce constat chiffré, l'auteur ne manque pas de préciser les effets de ces déplacements sur l'espace et la démographie des pays d'accueil :

Les conséquences en sont les engorgements chroniques des infrastructures par saturation des axes routiers, ferroviaires et des plateformes aéroportuaires ; des menaces pour l'environnement qui vont des pollutions atmosphériques et sonores au gaspillage du sol, des problèmes sociaux, [...]⁶.

Mais il ne faut pas cantonner ces bouleversements au seul niveau de l'Europe, car en réalité, les autres continents sont aussi concernés par les déplacements des Européens. En effet, ces allers-retours qui sont liés à des motifs divers – travail, affaires, diplomatie, tourisme, expatriation, etc. entraînent des changements dans le paysage socio-politique des pays qui accueillent. Afin de diversifier leur offre de loisirs, par exemple, les pays visités reconfigurent et altèrent leur espace naturel et social au détriment des cultures locales et de la vie quotidienne. C'est dire simplement que les mobilités ne laissent indemnes ni pays de départs ni pays d'accueils.

Constance De Gourcy s'intéresse, de son côté, à la dimension sociologique du retour, dont elle précise les conditions :

Lorsqu'il s'agit du retour, on pense, avant tout, à la dimension quasi exclusivement géographique qui le sous-tend. On considère, en effet, généralement qu'il y a retour quand une personne revient physiquement sur les lieux d'où elle est partie à un moment donné — même si la période peut être plus ou moins longue selon les cas considérés. Le retour traduit ainsi l'idée d'un déplacement qui s'exprime en sens inverse d'un mouvement précédent⁷.

Dans ce passage, le retour est d'abord défini dans son sens le plus simple, celui d'un mouvement, une action physique accomplie par un sujet qui revient vers son lieu d'origine. Mais la sociologue propose d'aller plus loin pour voir dans le mouvement du retour – qu'il soit

⁵ Vincent Kaufmann, *Les paradoxes de la mobilité. Bouger, s'enraciner*, op. cit., p. 13.

⁶ *Idem*.

⁷ Constance de Gourcy, « Le retour au prisme de ses détours ou comment réintroduire de la proximité dans l'éloignement », in *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 23 - n°2|2007, p. 159-171, <https://journals.openedition.org/remi/418>, mis en le 01 octobre 2010, consulté le 20 décembre 2021.

accompli ou non – une matière susceptible de nourrir la pensée et de faire évoluer les paradigmes sociaux et géographiques.

À partir d'une enquête de terrain sur les parcours de sujets migrants qu'elle rencontre, Constance de Gourcy conclut sur les possibilités réflexives du retour au-delà du simple mouvement géographique :

Lorsqu'il [le retour] est analysé à l'aune de parcours migratoires, d'autres possibles apparaissent en filigrane. Les qualités d'habitabilité et d'hospitalité investies dans les lieux de destination brouillent les repères et invitent à considérer autrement le rapport entre lieux de départ et lieux de destination. Dès lors, le retour ne se saisit plus simplement comme un procès de rebroussement⁸.

Le retour en tant qu'objet critique permet d'analyser l'inscription du sujet dans ses territoires, les espaces d'accueil et d'origine. De ce point de vue, le retour est un acte décisif puisqu'il permet en outre d'interroger « l'habitabilité » et « l'hospitalité » du monde actuel et à venir. Évoquant Ulysse qui ne reconnaît pas son Ithaque natale à son retour, Constance De Gourcy poursuit en s'interrogeant sur le sens du retour :

Cette "aventure polysémique " qu'est le retour ouvre de façon frontale le questionnement sur le sens du chez-soi, de l'être chez-soi (Montandon, 1999), invite également à penser de manière renouvelée les formes de la reconnaissance dans le double sens de reconnaître et être reconnu. Cette double épreuve paraît fondamentale dans le procès de rebroussement mais reste une étape délicate — dont la littérature se fait l'écho — pour celui ou celle qui est devenu autre au fil du temps et des déplacements⁹.

La polysémie du retour se mesure aussi à travers l'émergence des questions biographiques. Il s'agit notamment de la quête des origines qui mobilise tour à tour la re-découverte ou le choix des ancêtres – la généalogie – et la mémoire. Dans tous les cas, l'expérience des sujets migrants qui retournent témoigne d'une richesse et d'une disparité d'approches du phénomène, car revenir sur les lieux de l'origine pour rechercher ses racines place le sujet devant de multiples épreuves¹⁰ qui intéressent les chercheurs. Au-delà de sa dimension sociale, la question du retour porte également un sens politique.

2- Quelques considérations politiques et culturelles du retour

Le retour et plus précisément le retour des Afrodescendants en Afrique concerne par bien des aspects le champ politique. Nous prendrons quelques exemples issus de mouvements culturels souvent portés par des activistes, relayés par des décisions gouvernementales et

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ Constance de Gourcy, « Revenir sur les lieux de l'origine De la quête de " racines " aux épreuves du retour », in *Ethnologie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, <https://jythal.archives-ouvertes.fr/hal-01666440/document>, consulté le 20 décembre 2021.

encouragés par des propositions intellectuelles politiquement engagées. On peut inscrire le phénomène du retour aux origines/à la terre natale dans un système de croyances religieuses et de convictions politiques chez des sujets qui constituent une diaspora. Mais « qu'est-ce qu'une diaspora ? ».

Selon Stéphane Dufoix, « Le mot diaspora est un mot grec. Il est construit à partir du verbe *diaspeirô* dont l'usage est attesté au V^e siècle av. J.-C. chez Sophocle, Hérodote ou Thucydide. Cependant, l'usage actuel est lié à l'emploi du terme dans la traduction en grec de la Bible hébraïque par 70 lettrés juifs d'Alexandrie. [...]»¹¹. Ainsi, bien qu'utilisé « douze fois » dans la bible des Septante (III^e siècle av. J.-C.), Stéphane Dufoix précise toute de même que le mot diaspora « n'y désigne pas l'état de dispersion historique des juifs emmenés en captivité à Babylone après la destruction de Jérusalem en – 567, ni aucune autre situation causée par des hommes¹² ». Il poursuit en examinant le monde judéo-chrétien :

"Diaspora" change de sens dans la tradition juive pour désigner l'ensemble même des dispersés ainsi que l'espace de la dispersion. Dans la tradition chrétienne, le Nouveau Testament (où diaspora apparaît trois fois) présente l'Église comme une communauté dispersée de pèlerins attendant le retour dans la Cité de Dieu¹³.

Si le retour se rapporte à une vision diasporique d'une terre d'élection ou d'un territoire originel vers lequel il faut aller, le processus implique alors une attente et une action à valeur eschatologique. Le retour relève par conséquent d'une croyance spirituelle et d'un objectif politique à atteindre.

La notion de « diaspora » s'élargit ensuite pour être appliquée à l'expérience des Noirs réduits à l'esclavage et transportés en Amérique. Dans ce cas précis, la diaspora renvoie donc à une dispersion forcée, à une dissémination, dont la Traite des Noirs constitue une variante, même si ce n'est pas une population homogène qui a été déplacée¹⁴. La dispersion des Noirs depuis l'esclavage a entraîné des luttes politiques et généré des aspirations culturelles et identitaires au sein desquelles l'Afrique – terre des origines – doit tenir toute sa place.

Dans la vaste entreprise politique et culturelle qui est celle du retour en Afrique, les premières voix qui s'élèvent proviennent des Noirs venus des Caraïbes, d'Amérique et du Royaume-Uni. C'est en effet dans les premiers écrits des descendants africains tels que W. E. Du Bois que prennent progressivement forme une pensée et une action tournées vers l'Afrique.

¹¹ Stéphane Dufoix, *Les diasporas*, Paris, PUF, 2003, p. 7.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ La diaspora noire est évoquée, mais non recensée dans l'ouvrage de Gérard Chaliand et Jean-Pierre Rageau, *Atlas des diasporas*, Paris, Odile Jacob, 1991.

À ce sujet, son livre phare, *The Souls of Black Folk*, fait office d'œuvre programmatique en rapport avec le principe d'affirmation de « la personnalité noire ». Il évoque la situation culturelle et spatiale du Noir et précisément du Noir américain par la figure de la double conscience, qui est à la fois une force et une faiblesse :

C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante. Chacun sent constamment sa nature double

- Un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables ; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure.
L'histoire du Noir américain est l'histoire de cette lutte
- De cette aspiration à être un homme conscient de lui-même, de cette volonté de fondre son moi double en seul moi meilleur et plus vrai¹⁵.

Pour W. E. Du Bois, l'une des responsabilités du Noir, eu égard à son histoire et à sa place dans le monde, consiste à trouver un équilibre culturel : « C'est donc là la finalité de sa lutte : collaborer, lui aussi, au royaume de la culture, échapper à la mort et à l'isolement, amasser et employer ses plus hautes facultés et son génie latent¹⁶ ». L'œuvre de Du Bois est donc un véritable programme politique et culturel qui invite à aller puiser dans les ressources historiques et symboliques de l'Afrique traditionnelle. Magali Bessonne décrit le projet de Du Bois en ces termes :

Du Bois veut, dans l'unité d'un seul ouvrage, donner une unité au peuple noir, en lui donnant une voix singulière, capable tout à la fois de revendiquer une place politique, sociale et économique, de dire le vrai et de chanter le beau. Pour cela, il entreprend dans *Les Âmes du peuple noir* de rassembler la multiplicité des contes du peuple noir, de ses histoires, de ses récits, de ses mélodies et des paroles de ses chansons, en intégrant tous ses rythmes et ses harmonies, et d'en devenir à la fois le porte-parole, l'interprète et le compositeur¹⁷.

La visée des *Âmes du peuple noir* est de suggérer, à défaut de formuler, un corpus de croyances africaines vers lesquelles revenir. L'auteur le juge nécessaire si le Noir américain veut cesser de vivre dans l'illusion. Mais le retour prôné par Du Bois vise à négocier plus largement un dialogue des cultures, entre la culture du territoire d'accueil et celle du territoire dit des origines. C'est ainsi que le processus de la construction d'une identité culturelle pensée ou entreprise en dehors du territoire africain à partir de l'Amérique voit le jour. Au fond, le retour selon Du Bois peut se comprendre comme « un rêve, un rêve sur l'Afrique, mais non point un rêve africain ou un rêve d'Africain. Le rêve d'une unification du continent africain,

¹⁵ W. E. Du Bois, *The Souls of Black Folk* [1903], in *Writings* (The Library of America, New York, 1986), *Les âmes du peuple noir*, traduction française, Magali Bessonne, Paris, Éditions La Découverte, 2007, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 292.

l'idéal d'une grandeur à retrouver et l'espérance d'un retour sur la terre des ancêtres¹⁸ ». Pour autant, Du Bois continue de combattre l'idée d'une nature blanche ou noire, statique et éternelle. Et même s'il retourne physiquement sur le sol africain pour s'installer au Ghana en 1963, Du Bois est taxé d'intégrationniste et d'ennemi de la race noire par certains comme Marcus Garvey.

À la fois concurrent de Du Bois et critique à son égard, Marcus Garvey se fait le chantre du retour des Noirs en Afrique. Pour commencer, en 1920, il signe et publie avec d'autres la retentissante « Déclaration des droits des peuples nègres du monde ». L'un des objectifs de cette déclaration se trouve signifié dans le préambule et tient à peu près en ces termes : « [protester] contre les méfaits et injustices de la part de leurs frères Blancs, et [proclamer] ce qu'ils estiment juste et équitable ; un meilleur traitement pour les années à venir¹⁹ ». Plus loin, deux articles précisent le lieu de leur retour – l'Éthiopie –, les couleurs et l'hymne de cette « Nation noire » qu'ils veulent en réalité bâtir :

39. Nous déclarons les couleurs rouge, noire et verte couleurs de la race nègre.

40. Nous adoptons l'hymne "Éthiopie, ô terre de nos Pères..." comme celui de la race nègre²⁰.

À la suite de l'article 40, on retrouve en version intégrale « l'hymne éthiopien universel ». Mais Marcus Garvey est aussi un activiste politique. Ainsi, en 1914, il met en place la célèbre *Universal Negro Improvement and Conservation Association and African Communities League* (ou UNIA), une organisation nationaliste noire de rayonnement international. En 1918, il crée le journal hebdomadaire *The Negro World*, dont les articles sont écrits en plusieurs langues (anglais, français et espagnol) afin de toucher un maximum d'afrodescendants à travers le monde. Toutes ces actions visent à diffuser largement un discours international de l'unité raciale dite noire afin que se forge une conscience panafricaine.

Comme Du Bois, Marcus Garvey veut rendre son « évangile du retour » plus audible. Pour cela, ses slogans « *Back to Africa* » et « *Africa for the Africans at home and abroad* » s'accompagnent de la mise en place d'une compagnie de navigation maritime noire, la *Black Star Liner*. Les bateaux de la *Black Star Liner* ont pour objectif de contribuer à l'autonomie économique des membres de l'UNIA tout en facilitant le retour vers l'Afrique, notamment au Libéria. L'influence de Marcus Garvey est indéniable dans le retour des Noirs de la Caraïbe

¹⁸ Guy Rossatanga-Rignault & Flavien Énongoué, *L'Afrique existe-t-elle ? À propos d'un malentendu persistant sur l'identité*, Libreville, Éditions Raponda Walker, 2014, p. 81.

¹⁹ Lire « La Déclaration des droits des peuples nègre du monde » de Marcus Garvey, <https://www.nofi.media/2018/02/la-declaration-des-droits-des-peuples-negres-du-monde-de-marcus-garvey/37024>, consulté le 28 décembre 2021.

²⁰ *Idem*.

vers l'Afrique – c'est ce que l'on a pu appeler le « garveyisme ». Selon Giulia Bonacci, l'engagement de Marcus Garvey soulève « les espoirs des populations noires aux Amériques, qui subissent d'importants changements sociaux au début du XX^e siècle, et la revendication du retour en Afrique se poursuit après le déclin de l'UNIA à la fin des années 1920²¹ ».

Le retour en Afrique est en somme un combat politique, une subversion culturelle et idéologique devant l'oppression ou l'absence de considération que vivent les Noirs de la diaspora. Il répond en réalité à un triple objet : d'abord le constat de l'absence de sentiment d'appartenance lié à une condition sociale subalterne, ensuite une volonté de refonder une relation affective avec la terre des origines, enfin, la perspective d'une potentielle reconstruction identitaire et d'une unité panafricaine. Or, évoquer le retour de la diaspora noire comme une simple stratégie de résistance devant un ordre oppressif réduit sa portée. Il faut le situer dans une perspective plus vaste, car :

Ce retour, qui recouvre aussi la notion d'un " avant ", d'un ailleurs représentant un âge d'or, aurait le pouvoir de gommer les préjudices subis. En ce sens il s'agit d'une démarche idéologique, reconstructrice d'une origine, d'une trajectoire, des traces à suivre qui indiquent la route vers " chez soi²² ".

Les nombreuses idéologies qui naissent à la suite de ces « désirs d'Afrique » – éthiopianisme, nationalisme noir, panafricanisme, etc. – démontrent à suffisance que la question du retour fédère autant qu'elle oppose. Mais d'un autre côté, et comme l'observe à nouveau Giulia Bonacci, une approche plus récente de ce phénomène peut inciter « à réfléchir à la complexité des identités et à exercer un regard critique sur les conditions de leur production²³ ». Il s'agit d'observer comment l'expérience diasporique irrigue l'Atlantique noir et relie les deux rives de l'Océan :

Il s'agit de montrer comment prendre en compte les dynamiques de retour en Afrique nous pousse à élargir l'espace représenté par l'Atlantique noir et à suivre sur le continent africain les déclinaisons de la double conscience, caractéristique de l'identité noire et de l'expérience diasporique²⁴.

C'est ici une proposition et une démarche analytique qui prend tout son sens lorsqu'on considère les lignes de fractures intellectuelles et culturelles que fait naître l'évocation de

²¹ Giulia Bonacci, « La fabrique du retour en Afrique. Politique et pratique de l'appartenance en Jamaïque (1920-1968) », in *Migrations de retour et de rapatriement*, Université de Poitiers, 2013, p. 33-54, *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 29 – n°3 | 2013, <https://journals.openedition.org/remi/6499>, mis en ligne le 01 septembre 2016, consulté le 28 décembre 2021.

²² *Idem.*

²³ Giulia Bonacci, « L'Atlantique noir (XVI^e - XXI^e siècle). Repatriation dub : le retour en Éthiopie et l'Atlantique Noir », in Carlos Agudela, Capucine Boidin & Livio Sansone (dir.), *Autour de l'« Atlantique noir »*. *Une polyphonie de perspectives*, Paris, Éditions de l'IHEAL, Coll. « Travaux et Mémoires », n° 81, 2009, p. 83.

²⁴ *Ibid.*, p. 85.

l'Afrique comme continent originel de la diaspora noire. Certains refusent même la notion de diaspora, car ils considèrent ne plus rien avoir en partage avec l'Afrique. Certains Africains-Américains font grief aux Africains d'avoir vendu leurs frères aux marchands blancs. Par exemple, Alain Mabanckou regrette le fait que le nom de Kunta Kinté, personnage historique fictionnalisé de l'œuvre d'Alex Haley, *Roots*, soit utilisé par certains Noirs américains comme une injure à l'endroit des Africains en les renvoyant à la « brousse africaine » et à leur « prétendue barbarie²⁵ ». Et Alain Mabanckou de conclure : « Il n'est que plus étrange de constater que l'image de fierté tissée par Alex Haley sert parfois, de nos jours, à conforter un " racisme " entre les Noirs d'Afrique et les Noirs d'Amérique...²⁶».

Aisha Harris relève et revendique une certaine distinction, qui fait aussi fracture, dans un article intitulé « Je suis noire américaine, pas afro-américaine ». C'est au cours d'un voyage au Kenya que « son rapport à ces termes » va changer. En effet, « C'était l'une des premières fois où l'on me demandait : "D'où tu viens ? ". Et dans mon souvenir, c'est à cette occasion que j'ai pris conscience qu'être noire ne constituait pas une réponse en soi.²⁷ ». En effet, être noire n'aura pas suffi à faire d'elle une Africaine. De ce fait, elle estime que l'usage des termes « afro-américain » et « noir américain » doit se faire avec une certaine prudence :

[Le terme "afro-américain"] correspond parfaitement à des personnes liées de façon tangible au pays de leur famille et qui possèdent un véritable accès aux deux cultures. Mais pour moi qui ai grandi avec le sentiment d'être avant tout noire américaine et avec une approche de la culture africaine vue à travers le prisme américain, le terme "Afro-américain" ne me semble pas approprié²⁸.

Aisha Harris se définit en somme comme une « noire américaine » :

Je ne crois pas que ma préférence pour le terme " noir américain " soit une façon de renier ou de prendre mes distances vis-à-vis de mon patrimoine génétique africain. Au contraire, c'est pour moi une façon de mettre en avant les similarités qui existent entre toutes les personnes noires, au-delà de nos différences: du racisme que nous subissons de la part des non noirs (de la violence policière à la question des critères de beauté) aux phénomènes culturels communs, tel le concept esthétique de "black cool" né en Afrique de l'Ouest et récemment adopté par l'art noir américain²⁹.

Le principal problème qui se pose aux Noirs vivant hors d'Afrique est donc celui d'une identification à des valeurs et à des pratiques culturelles et identitaires. Au fond, qu'est-ce qui justifie avec objectivité et pertinence leur africanité ? Est-ce la couleur de peau ? L'histoire de

²⁵ Alain Mabanckou, « Noirs d'Amérique et Noirs d'Afrique », in *Le Nouvel Observateur*, <https://www.nouvelobs.com/chroniques/20211118.OBS51132/noirs-d-amerique-et-noirs-d-afrique.html#>, publié le 18 novembre 2021, consulté le 29 décembre 2021.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Aisha Harris, « Je suis noire américaine, pas afro-américaine », traduit par Alexandre Lassale, in *SLATE*, <http://www.slate.fr/story/90813/noir-americain-afro-americaain>, publié le 08 septembre 2014, consulté le 29 décembre 2021.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Idem*.

l'esclavage et de la colonisation africaine ? S'agissant de la couleur de peau, il est de plus en plus difficile d'en faire un critère identitaire objectif ou unique en raison des métissages de toute nature. Par ailleurs, le continent africain est constitué d'une grande diversité culturelle malgré certaines similitudes d'ordre linguistique, culturel, historique, etc. Toutefois, l'africanité, « ensemble de valeurs immémoriales et immuables que personne, du reste, n'a jamais véritablement identifiées³⁰ », demeure un chantier épistémologique et un défi politique majeur. Par conséquent, il ne suffit pas à un afrodescendant de retourner dans un pays africain pour en saisir toute la complexité et avoir le sentiment de rentrer chez lui. C'est sans doute pourquoi Raphaël Confiant conteste la notion de diaspora noire :

Je n'ai aucun complexe envers l'Afrique [...]. Nos relations ont besoin d'être clarifiées, ce qui n'a jamais été fait. Chacun doit savoir où il est, qui il est et l'on parlera d'égal à égal. Mais les Africains veulent faire de nous une espèce de diaspora. J'ai horreur de ce mot-là. Je ne suis la diaspora de personne. Nous sommes cousins, c'est tout³¹.

Si l'on peut donner raison à Raphaël Confiant dans la mesure où la diaspora comporte l'idée d'un retour ou d'un regard vers des origines africaines fixes – ce qui ressemble à une vaine nostalgie –, d'un autre côté, le caractère péremptoire de sa position pose avec insistance la question de savoir ce que veut dire être afrodescendant aujourd'hui.

Comment analyser la recrudescence du « phénomène *Roots* », le retour des Africains-Américains vers l'Afrique à travers un tourisme mémoriel ou la recherche de leurs gènes africains par des tests ADN ? Au regard de l'ampleur du phénomène, Achille Mbembe pense que la réponse doit être politique. Dans une interview accordée au *Nouvel-Observateur*, il estime en effet que l'on ne peut pas séparer l'Afrique de ses diasporas :

On a beau avoir la nationalité française, américaine ou britannique, le sort des Africains, la manière dont ils sont perçus, est inséparable du sort du continent. Ils ont beau n'avoir jamais visité l'Afrique, ne pas vouloir avoir de relation avec le continent, ils sont perçus à l'aune de celui-ci du fait d'une chose stupide : la race, la couleur de leur peau. Laquelle d'ailleurs, à mon avis, est insoluble dans la classe³².

Mais que proposent à long terme les États africains à l'endroit de cette diaspora qui semble constamment partout et nulle part chez elle ? Achille Mbembe regrette l'absence d'une véritable politique d'intégration de ces descendants noirs. Il considère qu'il faut aller au-delà de simples

³⁰ Guy Rossatanga-Rignault & Flavien Énongoué, *L'Afrique existe-t-elle ? À propos d'un malentendu persistant sur l'identité*, op. cit., p. 84.

³¹ Propos recueillis par Valérie Thorin, in *Jeune Afrique l'Intelligent*, n° 2137-2138 du 25. 12. 2001.

³² « Achille Mbembe : " Il nous faut constitutionnaliser un droit au retour" en Afrique », Propos recueillis par Sarah Diffalah, in *L'OBS*, <https://www.nouvelobs.com/monde/20200724.OBS31504/achille-mbembe-il-nous-faut-constitutionnaliser-un-droit-au-retour-en-afrique.html>, publié le 24 juillet 2020, consulté le 29 décembre 2021.

invitations à « revenir à la maison » comme l’a encore fait le Ghana à la suite de l’assassinat de Georges Floyd, le 25 mai 2020 aux États-Unis :

Nous devons ouvrir une réflexion pour moderniser la gestion des frontières internes au continent, pour, à terme, abolir ces frontières héritées de la colonisation. En attendant d’atteindre cet objectif, nous pouvons d’ores et déjà constitutionnaliser un droit au retour³³.

La proposition d’Achille Mbembe en matière de citoyenneté des afrodescendants n’est pas nouvelle ou du moins n’est pas la seule en la matière. Par exemple, à la fin du colloque international sur la traite négrière qui s’est tenu à Libreville du 17 au 19 mai 2017, le Président Ali Bongo Ondimba « a proposé d’accorder la nationalité [gabonaise] aux Afro-descendants qui en feraient la demande³⁴ ». Depuis lors, des mesures ont, semble-t-il, été prises pour que soient introduites, dans le nouveau code de la nationalité gabonaise, des dispositions spécifiques afin de faciliter les processus de naturalisation. Ce faisant, « la République gabonaise se place comme le premier État africain à reconnaître un droit au retour aux descendants des Africains déportés lors des traites négrières³⁵ ». À travers ce geste, le Gabon s’inscrit dans une vision continentale destinée à renforcer et à concrétiser les liens entre l’Afrique et sa diaspora. Aussi, cette action en faveur des Afrodescendants est-elle saluée et relayée, car elle a marqué le début de la mise en œuvre du vaste programme culturel, politique et économique dénommé : « Décennie internationale des personnes d’ascendance noire. 2015-2024 ». Placée sous le signe de la « Reconnaissance », de la « Justice » et du « Développement », cette résolution est adoptée par l’Organisation des Nations Unies (ONU), au cours de son Assemblée générale du 23 décembre 2013.

Au-delà des contrariétés et des contradictions liées à la question du retour des Afrodescendants en Afrique, le champ politique et culturel postcolonial continue tant bien que mal d’en mesurer l’urgence, la nécessité et les difficultés. De même, aborder la question du retour en contexte postcolonial implique surtout la prise en compte d’une nouvelle forme de diaspora. Celle-ci n’a pas subi un arrachement ni un éloignement séculaire vis-à-vis du continent, elle n’est pas non plus que constituée de personnes qui ont avec la terre de leurs origines un rapport distant et fantasmé. Bien au contraire, cette diaspora – plus contemporaine

³³ *Idem.*

³⁴ Julie Straboni, « Ali Bongo propose la nationalité gabonaise aux Afro-descendants », <https://la1ere.francetvinfo.fr/ali-bongo-propose-nationalite-gabonaise-aux-afro-descendants-478877.html>, publié le 31 mai 2017, consulté le 29 décembre 2021.

³⁵ Makandal Speaks, « Gabon : 1er État africain à reconnaître un « droit au retour » aux Afro-descendants », <https://www.nofi.media/2017/05/gabon-1er-etat-africain-a-reconnaitre-droit-retour-aux-afro-descendants/39145>, consulté le 29 décembre 2021.

– est composée d’Africains et d’Antillais qui ont quitté leur pays d’origine pour des raisons diverses, vivent un temps loin de leur terre et décident à un moment donné de retourner chez eux. Cette diaspora est composée de migrants qui résident en Europe ou en Amérique, souvent dans d’anciennes puissances coloniales. Leur mobilité est mise en scène et représentée dans la création littéraire africaine, et plus précisément postcoloniale.

II- Présentation et justification du corpus

Notre thèse sera l’occasion de faire une étude comparée du motif du retour dans la fiction africaine et antillaise, francophone et anglophone, notamment dans une perspective diachronique, en distinguant deux générations d’écrivains : celle des années 1930 à 1960 et celle des années 2000. Cela étant, le champ littéraire postcolonial permet de poser un regard critique sur la question identitaire, en passe de devenir obsessionnelle. Étudier la représentation des mobilités du retour en contexte postcolonial permet de remettre en perspective des questions liées à la relation, à la nation et à la race. À ce stade de la présentation générale de notre travail, il convient donc de clarifier le choix de notre corpus, avant d’esquisser notre problématique et notre hypothèse de recherche.

Il est évident que le corpus était immense pour un tel sujet et l’on aurait pu inclure bien d’autres auteurs et œuvres. C’est pourquoi nous avons constitué un corpus secondaire de romans qui traitent aussi de la question du retour en contexte postcolonial. Pour revenir aux romans retenus, précisons qu’ils sont au nombre de cinq, ont été publiés entre 2008 et 2013 et relèvent des domaines francophones et anglophones postcoloniaux. Il s’agit, dans l’ordre chronologique, de *Tels des astres éteints* (2008) de Léonora Miano, *L’énigme du retour* (2009) de Dany Laferrière, *Lumières de Pointe-Noire* (2011) d’Alain Mabanckou, *Americanah* (2013) de Chimamanda Ngozi Adichie et de *Ghana Must Go* (2013) de Taiye Selasi.

La problématique du retour informe profondément chacun de ces textes, mais notre analyse s’intéresse au traitement différentiel qu’en fait chaque auteur, ce qui fonde et consolide le rapprochement des œuvres retenues. Notre analyse s’articule autour du thème du retour en tant que motif d’écriture, s’intéresse à la diversité des modalités d’inscription de ce thème dans l’œuvre et à la représentation de l’expérience migratoire. D’abord, le retour au pays natal fonde la trame fictionnelle de chaque texte et en constitue la matière première. Chaque récit problématise le retour vers les origines et la terre natale. Le déploiement de chaque histoire nous rappelle que la décision de retourner semble relever, non seulement d’une nécessité, mais

parfois d'une injonction due à l'expérience de la migration. La trajectoire des personnages qui peuplent ces fictions traduit une manière d'enjamber les espaces ou de s'y intégrer plus ou moins. Par conséquent, entre le départ et le retour, les désillusions sont parfois à la mesure des rêves suscités par une terre d'origine que l'on voudrait avoir pour demeure éternelle. En ce sens, le retour au pays natal est bien plus qu'un motif littéraire, pourrait-on dire. En le mettant en perspective, chaque œuvre jette une lumière sur notre rapport au temps et à l'espace, tout en mettant à l'épreuve le caractère habitable de la terre. Ensuite, il s'agit d'observer les modalités d'inscription du retour dans le corps du roman à travers une série de médiations. Le retour au pays natal s'inscrit également dans les textes par un corpus de références culturelles et de séquences historiques liées à l'esclavage, la colonisation ou la période post-indépendance. L'écriture du retour puise également dans un répertoire de genres liés à la tradition orale, mythes, légendes et conte. Enfin, l'expérience migratoire des auteurs en tant qu'exilé (Dany Laferrière), migrantes (Léonora Miano, Chimamanda Ngozi Adichie), migrant et expatrié (Alain Mabanckou), fille de migrants installés à Londres (Taiye Selasi) influe sur l'écriture et sur la construction même des personnages qui sont souvent représentés comme des déplacés. De ce point de vue, la fiction du retour au pays natal s'apparente à l'écriture d'un projet migratoire. Chaque récit le pense, le définit et en dévoile les pièges sans en négliger les potentialités. Le processus de représentation de cette migration nous permet en outre de lire l'errance et l'itinérance comme des voies conduisant à de nouvelles socialités. Les déplacements entre l'Afrique, l'Europe et l'Amérique, lisibles dans les cinq romans, font du sujet migrant postcolonial le rhapsode des temps modernes, celui-là même qui raccommode les espaces. En effet, par ses déplacements, le migrant postcolonial raccorde des lieux pour mieux les mettre en relation. C'est assurément ici l'un des bénéfiques esthétiques et politiques des écritures du retour.

Notre corpus se veut représentatif, mais sans prétendre épuiser toute la variété de l'écriture du retour, trois écrivaines et deux écrivains africains ou d'ascendance africaine – un Caribéen, appartenant à des univers différents. L'aîné est Dany Laferrière, né en 1953 à Port-au-Prince à Haïti et précipitamment exilé en 1976 à Montréal pour échapper à la dictature de Jean-Claude Duvalier et à ses terribles Tontons Macoute. Il réside désormais entre Montréal et Paris, où il siège à l'Académie française. Alain Mabanckou est né en 1966 à Pointe Noire au Congo, où il commence ses études universitaires avant de rejoindre la France en 1988 et de s'installer aux États-Unis en tant que professeur d'université, à Ann Arbor en 2002 puis à Los Angeles en 2006, ce qui ne l'empêche pas de traverser souvent l'Atlantique. Léonora Miano,

née en 1973 à Douala au Cameroun, est également issue de l’Afrique francophone et a rejoint la France en 1991 pour faire ses études supérieures. Les deux autres auteures sont anglophones : Chimamanda Ngozi Adichie, née à Enugu au Nigeria en 1977, grandit dans la ville universitaire de Nsukka avant de rejoindre les États-Unis à l’âge de 19 ans pour poursuivre ses études universitaires. Depuis elle vit entre les États-Unis et le Nigéria. Enfin, la plus jeune, Taiye Selasi, née en 1979, apparaît comme la fille de la mondialisation : née à Londres de parents ghanéen et nigérian, elle grandit dans le Massachussetts avant de vivre ensuite dans de grandes métropoles comme New York, Berlin, Lisbonne et Rome.

Nos cinq romans sont quasiment contemporains puisqu’écrits dans l’espace de cinq ans. *Tels des astres éteints* (2008) de Léonora Miano met en scène le destin de trois immigrants africains et antillais en terre française. Alors qu’Amok et Shrapnel sont nés en Afrique, Amandla a grandi en Guyane. Tous les trois entretiennent un rapport plus ou moins fantasmé avec le continent africain. Les questions soulevées par ce roman relèvent d’une réflexion très actuelle sur ce que l’auteure nomme les *identités frontalières*. En effet, à travers ces trois personnages marginaux, en quête de leurs origines et d’eux-mêmes, Léonora Miano met en évidence un triptyque inquiétant qui renseigne sur les débats actuels liés à l’identité noire, reposant sur le panafricanisme, le nationalisme et le rastafarisme. Pris dans leurs errances, sans accroche ni ancrage possible, la lumière de ces astres s’étiole et se meurt. Leur seule issue semble être l’ouverture et la tension vers l’Autre. C’est peut-être ainsi que ces astres éteints pourraient espérer briller à nouveau.

Un an plus tard paraît *L’énigme du retour* (2009) de Dany Laferrière qui rencontre dès sa publication l’approbation du public et celle des instances de légitimation avec le prix Médicis. Le titre fait bien sûr écho à *The Enigma of Arrival* (1987) de V. S. Naipaul tandis que l’incipit, proche de celui de *L’Étranger* d’Albert Camus, nous plonge au sein d’un drame familial : la mort du père du narrateur, Windsor Laferrière. Ce dernier, exilé depuis plus de vingt-trois ans à Montréal par le dictateur Baby Doc, doit revenir sur ses pas pour enterrer son père. Au fil du récit, le retour du narrateur se conçoit comme un retour sur les traces de son passé sinon de ses origines. C’est alors que commence un long périple sans fin, ni promesse d’un dénouement heureux. Grand admirateur d’Aimé Césaire, le héros entend renouer avec son passé par le truchement de l’acte de lecture. C’est ainsi qu’il emporte partout avec lui *Cahier d’un retour au pays natal*. À défaut de retrouver indemnes les espaces fréquentés autrefois et faute de pouvoir baigner à nouveau dans le royaume de son enfance, le personnage a recours à

divers médias – photographies, peintures et autres souvenirs musicaux – pour tenter d’écrire son propre retour au pays natal.

À travers *Lumières de Pointe-Noire* (2011), Alain Mabanckou promène un regard d’enfant devenu adulte sur le pays de ses origines. Dans une association qui juxtapose écriture et photographies, le narrateur qui est le double littéraire de l’auteur entreprend un retour vers les origines après plus de vingt-trois ans d’absence en arpentant les sentiers de son enfance et les routes de Pointe-Noire. Il rentre, non pas pour enterrer un parent comme Dany Laferrière, mais parce qu’il n’a pas assisté à l’enterrement de sa mère. À la manière d’un cartographe, le narrateur redessine les lieux qui ont bercé son enfance sur laquelle le temps a passé et jeté les voiles de l’oubli et de l’obscurité, rendant le retour presque impossible. Pointe-Noire et ses lumières offusquées par le temps tend à devenir un lieu de mémoire qui interroge sur l’appartenance et l’origine. Alain Mabanckou tente de mettre fin à sa dérive et de s’enraciner par l’écriture. À sa manière, l’écrivain explore le thème du retour, dévoile ses pièges et la complexité inhérente à son écriture.

Americanah (2013) est le roman qui a révélé Chimamanda Ngozi Adichie au grand public. Ifemelu, l’une des protagonistes, quitte le Nigeria pour aller faire ses études à Philadelphie. Jeune et inexpérimentée, elle laisse derrière elle son grand amour, Obinze, éternel admirateur de l’Amérique qui compte bien l’y rejoindre un jour. Mais comment rester soi lorsqu’on change de continent, lorsque soudainement la couleur de votre peau prend un sens et une importance que vous ne lui aviez jamais donné ? Pendant quinze ans, Ifemelu tente de trouver sa place aux États-Unis, un pays profondément marqué par le racisme et la discrimination. De semi-réussites en authentiques échecs, elle trace son chemin pour finir par revenir sur ses pas, jusque chez elle, au Nigeria, où elle retrouve Obinze. En observatrice acérée de l’expérience migratoire, du prêt-à-penser quotidien distillé par les médias et des clichés consensuels formulés sur les races, Ifemelu crée un blog anonyme sur la question raciale qui lui vaut un certain succès, mais ne l’empêche pas d’éprouver un sentiment d’épuisement et de non-appartenance. *Americanah* ne parle pas seulement des errances qui structurent la vie des Africains contemporains, mais constitue également une réflexion sur les conditions d’émergence d’une relation entre ceux qui habitent aux quatre coins du monde et sur la pulsion de retour au pays natal qui les habite.

Le roman *Ghana Must Go* (2013) de Taiye Selasi constitue le récit d’une famille d’origine africaine dont les deux parents ont émigré aux États-Unis. Dès les premières pages, un arbre représente la généalogie de la famille Sai : le père Kweku Sai, la mère Folásadé Savage,

l'aîné des enfants Olu, les jumeaux Taiwo et Kehinde et la dernière Sadie. Le récit évoque une saga familiale au sein de laquelle les relations se dégradent après la disparition du père Kweku Sai. La tragédie qui structure le texte est la mort du père rentré au Ghana après avoir injustement perdu son poste de chirurgien aux États-Unis en raison de la couleur de sa peau. Ce livre n'est pas l'histoire de la misère, mais plutôt de l'instabilité sociale, due à la situation politique chaotique des pays d'origine et au racisme toujours latent de la société américaine. Le retour du père puis de la famille tout entière au Ghana constitue un geste désespéré, un retour contraint aux sources, sans idéalisation aucune du pays natal. Taiye Selasi présente une histoire singulière sur la migration postcoloniale qui ne plaide ni pour la réinstallation en Afrique ni pour l'enracinement quelque part. Les enfants Sai se dispersent et restent pris dans un mouvement continu entre Afrique, Amérique et Europe. Finalement, les lieux ont-ils de l'importance ? Question principale de ce récit qui lui donne une originalité bienvenue dans un monde où la tentation est forte de faire coïncider le concept souvent douteux d'identité à une assignation à résidence et à un territoire fixe à protéger.

III- État des lieux et problématisation de la question du retour

La question du retour constitue une tradition séculaire de la littérature et de la pensée philosophique occidentales. Le retour y est saisi comme le moment propice pour entonner le chant qui célèbre les héros dans les *Nostoi*, c'est-à-dire les poèmes qui glorifient les actions du héros de la guerre. Les *Nostoi*³⁶ constituent une épopée perdue de la Grèce antique sur le retour des héros de la Guerre de Troie. *L'Odyssée* d'Homère, dont l'un des points culminants est le retour d'Ulysse à Ithaque, constitue un exemple canonique. En effet, le récit qui raconte les voyages d'Ulysse s'apparente à une *geste* et au couronnement d'une aventure épique. Toujours dans le domaine occidental, la pensée critique instruit le retour comme une problématique des origines, voire de la cosmogonie. Ainsi, n'est-il pas très rare de trouver juxtaposés les termes « retour » et « mythe » ou encore « retour » et « origine » avec « le mythe du retour³⁷ » ou « le retour aux origines ». C'est dans ce sens que Mircea Eliade conçoit la genèse et les principes fondamentaux des sociétés dites archaïques.

D'après Mircea Eliade, certaines sociétés dites primitives ont une conscience glorieuse du temps passé et cherchent à retrouver l'âge d'or : « Un trait nous a surtout frappé, en étudiant ces sociétés traditionnelles : c'est leur révolte contre le temps concret, historique, leur nostalgie

³⁶ En grec ancien, *Νόστοι*, au singulier *Νόστος*, signifie littéralement les « retours aux foyers ».

³⁷ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel Retour*, Paris, Gallimard, 1969.

d'un retour périodique au temps mythique des origines, au Grand Temps³⁸ ». L'étude du retour par Mircea Éliade privilégie la dimension ontologique pour rendre compte de l'attitude de l'être face au réel. Parmi les archétypes qui permettent de représenter le retour, l'auteur évoque le symbole, le mythe et le rite, qui sont autant de signes exprimant, à des degrés différents, une affirmation de soi dans et face au monde. L'homme apparaît constamment tourné vers un passé primordial, lequel est considéré comme le garant d'un ordre et d'un équilibre physiques et métaphysiques.

Mais le retour est aussi envisagé comme un facteur explicatif du réel, une manière de saisir et d'énoncer de nouvelles vérités sur l'expérience sociale de l'homme. De ce point de vue, le retour est un principe qui permet de formuler une pensée sur un rapport au temps régi par l'action et l'éthique. Rappelons à ce sujet que c'est Friedrich Nietzsche qui initie le concept d'« éternel retour » et donne une consistance axiologique à la notion de retour. Loin d'y voir la répétition du même, Nietzsche conçoit le retour comme ce qui advient régulièrement aussi longtemps que l'homme le veut. C'est donc par une volonté de puissance qu'il revit indéfiniment ce qui a été. De son avis, le retour d'une chose ne s'impose pas à l'homme, mais c'est lui qui le suscite. Nietzsche conçoit le retour comme la capacité de l'homme à vouloir la répétition du même mais sous une forme différente³⁹. La réitération permanente du passé interroge le statut et le devenir du sujet. À ce propos, Milan Kundera estime que vouloir la répétition du même est « un mythe loufoque⁴⁰ ». Il pense ainsi aux conséquences historiques, sociales et plus particulièrement psychologiques de la répétition dans le cycle de la vie. De son avis, « si la Révolution française devait éternellement se répéter, l'historiographie française serait moins fière de Robespierre⁴¹ ». Milan Kundera semble alors juger improductif le caractère répétitif de certains événements (douloureux ou traumatiques) dans l'existence humaine. Alors que Nietzsche conçoit comme légère et sans fond une vie sans répétition du passé, Milan Kundera estime que la permanence de ce passé comporte un poids souvent insoutenable. Toutefois, Milan Kundera ne rejette pas complètement l'idée de Nietzsche, car l'éternel retour en tant que principe philosophique permet de penser ce qui réellement fait le substrat de l'existence au temps présent.

Mais qu'en est-il du statut de ce « mythe du retour » dans la littérature occidentale ? De

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ Voir Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir* [1881-1887], aphorisme 341, trad. A. Vialatte, Paris, Gallimard, « Idées », 1968, p. 281-282.

⁴⁰ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, p. 11.

⁴¹ *Idem.*

quelle pertinence esthétique peut se prévaloir une écriture qui a pour toile de fond le principe du retour ? Comment celui-ci peut être au fondement de l'acte de la création ? La réponse se trouve sans doute dans la belle formule du titre de l'essai de Juliette Vion-Dury : le retour peut être au principe de la création littéraire⁴². Elle interroge en effet la fécondité du retour en tant que motif de création littéraire à travers les figures symboliques de personnages qui font retour, les lieux, la représentation artistique et l'œuvre littéraire comme retour. Juliette Vion-Dury revient entre autres sur la réception du mythe et de la quête orphique chez Maurice Blanchot qui précise : « Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant, [...], atteint l'origine, consacre le chant⁴³ ». L'expression du chant fait ici allusion à une descente vers les origines. Mais pour que ces origines soient atteignables, « il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art⁴⁴ ». Si l'essai de Juliette Vion-Dury présente un caractère novateur dans l'appréhension de la problématique du retour, son regard reste essentiellement tourné vers l'Occident. Plus exactement, les auteurs évoqués sont des classiques grecs et des modernes européens. Par ailleurs, l'essai ne désigne pas toujours le retour comme une réalité rattachée à la problématique de la mobilité du sujet créateur.

En ce qui concerne la manifestation du retour dans le champ africain et postcolonial, nous pouvons dire que la différence tient au rapport entretenu avec le passé et la manière dont celui-ci infuse le champ littéraire. Le retour est ainsi présent et investi à partir d'interrogations sur l'oralité et la tradition qui sont associées à une conscience des origines. Si l'on observe la succession des tragédies et des crises qui ont affecté le continent : esclavage, colonisation, conséquences de la Guerre froide et de la globalisation, on comprend que les expériences de déportation, de déplacement et d'exil ont nourri le discours africain et antillais sur le retour aux origines. Au fondement d'une conscience du passé chez les sujets déportés ou colonisés, se trouve le recouvrement de la mémoire du corps par le chant et la danse. Les *negro spirituals*, ces chants du peuple esclave dans les champs de coton et de canne, servent à créer une identification communautaire par l'expression des sentiments, la pratique de la satire, l'encouragement au travail, etc. Suivant l'expression de Patrick Chamoiseau, il est question de « retrouver la mémoire du corps ». En fait, la danse et le chant sont des ressources qui permettent aux esclaves noirs de se souvenir de l'espace originel :

⁴² Juliette Vion-Dury, *Le Retour au principe de la création littéraire*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des xx^e et xxi^e siècles », 2009.

⁴³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 232.

⁴⁴ *Idem.*

Il faut bien comprendre que celui qui sort de la cale du bateau négrier est complètement brisé. [...] Il débarque nu, avec les traces qu'il conserve dans son imaginaire. Il va essayer de retrouver œqu'il n'aura pas perdu, c'est-à-dire la mémoire du corps. Le premier processus de réhumanisation va donc se faire par la danse et c'est pour cela que dans toute les Amériques on a tellement de musique dansante : retrouver de l'humanité par le souvenir d'une architecture gestuelle liées à des rituels, des danses sacrées que le maître ignorait et qui sont restées gravées chez l'esclave de manière essentielle⁴⁵.

Le chant et la danse puisent avant tout dans l'imaginaire du passé et réactualisent d'une certaine manière le rapport du sujet déporté à la terre primordiale. Le retour se module ici sous forme gestuelle, il mobilise un corpus de références culturelles et de valeurs dont seul l'esclave mesure la pleine dimension ontologique. Par des formes musicales diverses et des danses variées, les Noirs sollicitent ainsi leurs héritages ancestraux. Par ailleurs, si la déportation et l'esclavage ont favorisé la dénégation de l'humanité noire, la colonisation s'est faite prédation et annihilation des cultures locales, ce qui a ensuite produit un contre-discours chez les anciens dominés. La rencontre entre les Noirs américains – qui alimentent le mouvement culturel et artistique de la *Harlem Renaissance* (1918-1937) – et les Africains qui ouvrent l'ère de la Négritude (1930) à Paris joue un rôle important dans l'évolution du regard porté sur le Noir et son passé. De là vont naître les premiers mouvements de contestation noire, la volonté de réhabilitation de la « race noire » et une revendication d'émancipation dans tous les domaines de la cité.

Le thème du retour est presque fétichisé pendant l'ère de la Négritude. Jacques Chevrier rappelle son inscription récurrente dans la poésie des auteurs de la première génération, mais aussi dans l'ensemble de la poésie africaine :

Mais ce thème du retour vers le passé, si fréquent chez les poètes de la première génération, n'est pas seulement l'expression d'une nostalgie. Il exprime également l'une des valeurs permanentes de la poésie africaine de tous les temps : l'adhésion aux valeurs sensibles du cosmos, le sentiment d'une harmonie profonde entre l'homme et la nature¹².

L'histoire de l'Afrique hante les auteurs africains au point que le roman africain contemporain en porte la trace indélébile. C'est donc avec et contre les violences politiques, les exclusions sociales et les écartèlements culturels que se compose le nouveau discours sur le retour dans l'espace francophone et anglophone. L'une des dernières évolutions en date – la mondialisation et le capitalisme globalisé – affecte profondément les cultures et refonde les rapports entre l'écrivain contemporain et son pays natal. Le sujet postcolonial est pris dans une véritable spirale qui conduit à remettre en cause l'unité culturelle et identitaire qu'avait tenté de lui redonner la Négritude ou le panafricanisme. En contexte de mondialisation, la

⁴⁵ Patrick Chamoiseau, « Retrouver la mémoire du corps », in *La pensée Noire : Les textes fondamentaux, Le Point*, Hors-série, n° 22, avril-mai 2009, p. 40.

couleur de la peau ne vaut plus comme territoire assuré ou résidence permanente. Toute référence au passé se fait désormais avec un regard distancé et critique.

De notre point de vue, l'approche postcoloniale de la question du retour ne constitue pas une parole exclusive sur l'espace et la culture dite du pays des origines. Par ailleurs, le retour au pays natal des migrants postcoloniaux ne constitue pas la seule matière interprétative des textes de notre corpus. Se surimposent à la lecture des questions d'ordre esthétique et épistémologique. L'écriture du retour se fait en lien avec un contexte social, défini par la situation précaire des migrants. L'exclusion sociale ou la violence raciale peut fonder la décision de retourner « chez soi ». Il s'agit en tout cas d'interroger les motivations du migrant, tant pour ce qui l'a poussé à partir que pour ce qui peut motiver son retour. La problématique du retour invite également à s'interroger sur la construction identitaire du sujet migrant, pris entre deux pays ou deux continents. Le retour passe par une mise en forme romanesques qui demande que l'on examine les dispositifs narratifs mis en œuvre par les écrivains : la profération d'une parole qui s'effectue dans la polyphonie, l'héritage de valeurs patrimoniales et culturelles. De plus, ces romans contemporains déploient des dispositifs intermédiatiques qui sont à mettre en relation avec la problématique du retour.

Faire retour implique une manière d'occuper et de parcourir l'espace. Nos textes sont traversés par une dichotomie entre Nord (France, États-Unis, Londres) et Sud (Cameroun, Nigéria, Ghana, Congo Brazzaville et Haïti), mais aussi transatlantique (États-Unis/Afrique par exemple). La trajectoire des protagonistes est à observer d'autant qu'elle entretient des liens avec celles des auteurs eux-mêmes. L'espace romanesque se construit entre un proche devenu lointain (le pays natal) et un ailleurs devenu familier (le pays d'accueil). L'écriture littéraire est alors confrontée à l'effacement de certains signes familiers (l'arbre tutélaire, la maison de l'enfance...) qui faisaient le sens de la vie. Elle doit alors reconstruire un monde en voie de disparition dans la conscience du sujet migrant. Le chemin du retour ne saurait être rectiligne et direct, car il emprunte des voies parfois sinueuses qui conduisent à s'interroger sur les manières d'habiter le monde. Que faire une fois de retour au pays natal qui n'est plus vraiment le même ? La joie première se teinte vite de désenchantement. Les romans mettent en scène une situation anthropologique caractéristique de la mondialisation. En effet, le roman du retour en contexte postcolonial porte un projet personnel, social, politique et culturel et le sujet qu'il représente doit savoir conjuguer avec des temps et des espaces hétérogènes. L'écriture du retour doit articuler l'ici et le là-bas, le proche et le lointain, le visible et le l'invisible, le matériel et l'immatériel.

Mais bien que la création littéraire postcoloniale se réfère largement aux origines, aucune étude systématique sur le phénomène du retour à l'époque contemporaine n'a encore été conduite. Nous faisons référence aux quelques essais et articles qui ont abordé ce sujet au cours de notre analyse. Notre objectif est donc de proposer une tentative de théorisation sur la question du retour à partir de la production africaine et antillaise postcoloniale, francophone et anglophone représentée par notre corpus et au-delà. Pour y parvenir, nous fonderons notre problématique sur une série de questions liées au genre littéraire utilisé par l'écriture du retour, aux formes de sociabilités associées (niveau sociologique et anthropologique des textes), à l'esthétique déployée par les œuvres concernées, à la poétique mise en œuvre pour habiter le monde en contexte de mobilité et aux enjeux épistémologiques d'une telle écriture à l'ère contemporaine. Notre étude entend donc définir, en particulier au sein du corpus choisi, des principes narratifs, des catégories esthétiques et des invariants narratifs et figuraux caractéristiques d'une écriture postcoloniale du retour.

IV- Ancrage théorique du travail

Au-delà du retour comme unité thématique de l'ensemble des œuvres de notre corpus, notre sujet intègre la question de la migration prise dans deux champs de production que sont la francophonie et l'anglophonie postcoloniales. Dès lors, la formulation de notre objet ainsi que la manière dont nous entendons le traiter nous incite à convoquer deux formes de méthodologies, le comparatisme et les théories postcoloniales, qui ont déjà fait l'objet de nombreuses interprétations⁴⁶. D'une manière ou d'une autre, ces champs théoriques sont appelés à entrer en relation et à ouvrir vers d'autres domaines de savoir et de l'interprétation du retour comme fait littéraire.

1- Comparatisme et thème du retour

Qu'est-ce qui peut faire du comparatisme une méthode de lecture pertinente pour analyser le thème du retour ? Le paradigme du retour met en œuvre des questions centrales en littérature comparée notamment : le rapport à l'étranger, le déplacement et le passage des frontières, le

⁴⁶ On peut citer parmi tant d'autres : Jean Bessière & Jean-Marc Moura (dir.), *Littérature postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Honoré Champion, 1999, 190 p. ; Jean Bessière & Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Honoré Champion, 2001, 195 p. ; Yves Clavaron (dir.), *Études postcoloniales*, Nîmes, SFLGC, Collection « Poétiques comparatistes », 2011, 200 p. ; Jean-Marc Moura, « Postcolonialisme et comparatisme », SFLGC, Bibliothèque comparatiste, URL : <https://sflgc.org/bibliotheque/moura-jean-marc-postcolonialisme-et-comparatisme/>, page consultée le 13 Janvier 2022.

dialogue entre local et global, national et transnational. Notre réflexion s'inscrit ainsi dans le cadre des définitions de la littérature comparée proposées par Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau :

La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche des liens d'analogie, de parenté et d'influences, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter⁴⁷.

Aussi, l'objet de notre étude s'illustrant par une multiplicité de rapprochements entre divers textes littéraires, nous permet de saisir le retour comme un thème dont les manifestations et les structures demeurent complexes.

Par ailleurs, le traitement différentiel du retour dans les œuvres du corpus nous entraîne vers la reconnaissance des « frontières, des marches, des carrefours – autant de termes souvent employés par les comparatistes pour parler de leur discipline⁴⁸ ». Nous verrons dans ce travail que l'entreprise du retour permet également aux auteurs et à leurs personnages d'effectuer des mises à distance, des mises en parallèles, bref, des comparaisons entre des temps, des espaces, des cultures et des idéologies. Dans cet exercice qui consiste à mettre en avant particularités et différences, le traitement de la question du retour paraît propice à une approche comparatiste. En effet, selon Yves Chevrel :

Comparer est un des modes de fonctionnement de l'esprit humain, indispensable au progrès des connaissances. Il s'agit en effet de prendre ensemble (*cum*) plusieurs objets pour en scruter les degrés de similitudes (*par*), afin d'en tirer des conclusions que l'analyse de chacun d'eux n'avait pas nécessairement permis d'établir, en particulier sur leur part de singularité⁴⁹.

De cette définition, l'on peut comprendre que la pertinence de la pratique comparatiste consiste à dépasser la saisie des « similitudes » qui accompagne le traitement d'un phénomène pour une mise en évidence des différences. La différence, du moins la tentative de son dévoilement, voici ce qui nous encourage dans la manière d'approcher un phénomène littéraire, social, politique et culturel tel que le retour. Toutefois, la recherche simultanée des similitudes et des différences ne suffit pas ; encore faut-il intégrer le caractère dynamique du comparatisme. Au fond ce qu'entend promouvoir la pratique comparatiste tout comme la manière dont nous saisissons l'écriture du retour chez les auteurs de notre corpus, c'est « l'ouverture à l'autre, à

⁴⁷ Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, 2006, p. 150.

⁴⁸ Yves Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, Puf, [1989], 5^e édition refondue, 2006, p. 5.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 3.

celui qui n'écrit pas comme nous, qui ne pense pas comme nous — qui est lui-même, dans sa différence et son originalité⁵⁰ ». De ce point de vue, le comparatisme conduit vers une connaissance de soi et de l'autre à travers la critique des œuvres de l'esprit. Tout au long de ce travail, notre objectif consiste à (dé)montrer que le retour dans la fiction postcoloniale peut aider à réévaluer la question de l'étranger, de l'Autre, de soi et de la place de tout un chacun dans le monde et dans son devenir. Il s'agit donc pour nous de définir notre approche méthodologique au sein de la littérature comparée, de définir les normes de comparabilité au-delà de simples analogies, dans un comparatisme de la différence par-delà les invariants ou les universaux supposés.

La littérature comparée doit s'articuler avec les approches postcoloniales et sortir de son cadre européen originel. Edward Said allait jusqu'à dire que la littérature comparée était « affiliée à l'Empire⁵¹ ». Il existe un certain nombre de proximités méthodologiques entre études postcoloniales et littérature comparée qui visent à décentrer le regard pour adopter le point de vue de l'autre ou du minoritaire, à remettre en cause les rapports entre centre et périphérie et à examiner les formes d'interactions culturelles. De fait, en contexte de mondialisation, la littérature comparée comme les études postcoloniales sont amenées à s'intéresser aux phénomènes de diasporas et aux littératures migrantes.

2- Théories postcoloniales ou comment lire les fictions de la mobilité

La question du retour – thème incontournable dans la littérature migrante – constitue un objet privilégié des théories postcoloniales. Myriam Louviot propose d'ailleurs cette définition des littératures migrantes :

La littérature migrante serait cette littérature produite par les écrivains de la migration, c'est-à-dire ayant effectivement vécu l'expérience du passage ou de l'installation dans un pays autre, ou étant nés de parents immigrés. Elle se définit donc en partie par un critère sociologique, mais surtout par la mise en œuvre d'une certaine poétique (thèmes de l'exil, du deuil, de la perte des repères, rapport problématique à l'espace, à la langue, entre- deux, etc.)⁵².

La littérature migrante explore donc les phénomènes d'hybridation, les passages et la manière dont les sujets déplacés sont traversés par diverses réalités sociales, politiques et

⁵⁰ Pierre Brunel & Yves Chevrel, *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Puf, 1989, p. 9.

⁵¹ « affiliated with the Empire », Edward Said, *Culture and Imperialism* [1993], Londres, Vintage, 1994, p. 59 ; *Culture et Impérialisme*, traduction Paul Chemla, Fayard/ Le Monde diplomatique, 2000, p. 96.

⁵² Myriam Louviot, « La littérature migrante en France », Fiche de synthèse, 2013, https://www.mondesenvf.fr/wp-content/uploads/Ateliers/ChezMoi/Fiche_synthese_litterature_migrante_France.pdf, consulté le 12/01/2022.

culturelles qui reconfigurent leur identité. Il s'agit donc de s'intéresser au phénomène de la migrance qui déjà ici affleure. Dans un article qui compose la somme critique : *Espace méditerranéen. Écritures de l'exil, migrances et discours postcolonial*⁵³, Nessrine Naccach met en relation écritures postcoloniales et écritures migrantes :

Distinctes des écritures postcoloniales qui remettent en cause les présupposés coloniaux pour réfléchir sur les interactions entre anciennes puissances coloniales et pays décolonisés tant du point de vue du discours colonial que de celui des colonisés, les écritures migrantes partagent pourtant avec les littératures postcoloniales une mise en œuvre d'une certaine poétique (thèmes de l'exil, de la perte des repères, du rapport problématique à l'espace, etc.)⁵⁴

Selon Dominique Combe, la notion de migrance a partie liée avec les phénomènes de connexions et d'interconnexions spatiales et culturelles d'autant qu'elle peut « être perçue comme une manière d'être au monde propre au siècle ». Mais la migrance à l'œuvre dans les littérature migrantes, renchérit-il, est en consonance avec l'errance. En effet, « Depuis les années 1980, [...] l'émigration (ou immigration) [...], s'est transformée en un exil durable, sans espoir ni même désir d'un retour⁵⁵ ».

En revanche, le phénomène de la migrance conçu du point de vue du retour permet de formuler une pensée sur la culture et les lieux de son émergence. De ce point de vue, « l'idée de la migrance, qui ne correspond en aucune façon à un État », trouve son sens dans les théories postcoloniales, car « la pensée postcoloniale est fondée sur une réflexion géopolitique, mais aussi géopoétique⁵⁶ » et nous ajouterons même géocritique. Aussi, en matière de littérature migrante, « la critique littéraire s'efforce donc désormais de répondre à la question de savoir comment s'articulent dans les œuvres littéraires des auteurs de la migration les concepts de multiculturalisme, d'inter- et de transculturalisme, de créolisation et d'hybridité⁵⁷ ».

Les romans de notre corpus mettent indéniablement en scène la question de la mobilité, d'autant qu'il y est question de migration, de croisements ou de relations au sein d'espaces multiples et de temporalités diverses ou disloquées. Les écrivains sont pour la plupart des « enfants de la postcolonie⁵⁸ ». Migrants eux-mêmes, porteurs parfois d'une double nationalité,

⁵³ Vassiliki Lalagianni & Jean-Marc Moura (dir.), *Espace méditerranéen. Écritures de l'exil, migrances et discours postcolonial*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2014, 208 p.

⁵⁴ Nessrine Naccach, « Écritures migrantes en Méditerranée : errances topographiques et dérives énonciatives », in *CONTEXTES*, : <http://journals.openedition.org/contextes/6762>, Notes de lecture, mis en ligne le 11 décembre 2018, consulté le 13 janvier 2022.

⁵⁵ Dominique Combe, *Littératures francophones. Questions, débats et polémiques*, Paris, Puf, Collection « Quadrige Manuels », 2019, p. 193-194.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁷ Danielle Dumontet & Franck Zipfel (éds.), *Écriture migrante/Migrant Writing*, Georg Olms Verlag AG, Hildesheim, 2008, p. 2.

⁵⁸ Dans la première partie de ce travail, nous revenons un peu plus largement sur cette notion.

ils sont en dialogue permanent avec les survivances de l'impérialisme. Aussi, en tant qu'écrivains migrants, ils privilégient donc les espaces et les identités éclatés, « un décentrement qui n'est pas tant le déplacement que le refus d'un centre⁵⁹ ». Ces problématiques sont au cœur du dispositif épistémologique des théories postcoloniales comme l'observe Achille Mbembe :

Cette pensée insiste sur le fait que l'identité s'origine dans la multiplicité et la dispersion ; que le renvoi à soi n'est possible que dans l'entre-deux, dans l'interstice entre la marque et la démarque, dans la co-constitution. Dans ces conditions, la colonisation n'apparaît plus comme une domination mécanique et unilatérale qui force l'assujéti au silence et à l'inaction. Au contraire, le colonisé est un individu vivant, parlant, conscient, agissant, dont l'identité est le résultat d'un triple mouvement d'effraction, de gommage et de réécriture de soi⁶⁰.

Par ailleurs, en inscrivant notre étude dans le contexte contemporain de la mondialisation, nous entendons étudier la manière dont les sujets migrants contribuent à opérer une jonction des territoires et une redéfinition de la communauté et de la nation. Le roman du retour travaille à la mise en lumière d'une nouvelle conscience du monde, fondée sur l'inter- ou la transculturalité. De ce point de vue, les théories postcoloniales sont encore d'un apport précieux, car elles sont aussi représentatives :

[de] l'âge des grandes expériences planétaires. Comme le montre Paul Gilroy dans *l'Atlantique noir*, ou encore des historiens comme Peter Linebaugh et Marcus Rediker (*The Many Headed Hydra : Slaves, Sailors, Commoners and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*), c'est le moment au cours duquel des hommes, arrachés à la terre, au sang et au sol, apprennent à imaginer des communautés au-delà des liens du sol, sortent du confort de la répétition et inventent de nouvelles formes de mobilisation et de solidarités transnationales⁶¹.

Repris en creux dans ce passage, l'ouvrage de Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, publié pour la première fois en 1983, est devenu un classique de la critique sur la construction de la nation et des imaginaires collectifs.

En appliquant les théories postcoloniales aux œuvres de notre corpus, il est aussi question de voir comment les romans anglophones et francophones du retour redéfinissent le paradigme postcolonial en lui-même. Dans ce qui s'énonce aujourd'hui comme perspectives postcoloniales, il est important de ne pas perdre de vue aussi bien les scénographies postcoloniales que l'usage même du terme. Conscient que la forme graphique est porteuse de sens, Jean-Marc Moura invitait déjà à distinguer et choisir entre deux graphies : « post-colonial » avec trait d'union ou « postcolonial » sans signe graphique ? D'après ce dernier :

⁵⁹ Bernard Franco, *Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 109.

⁶⁰ Achille Mbembe, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », in *Esprit*, <https://esprit.presse.fr/article/achille-mbembe/qu-est-ce-que-la-pensee-postcoloniale-entretien-13807>, publié en décembre 2006, consulté le 12 janvier 2022.

⁶¹ *Idem*.

"Post-colonial" désigne donc le fait d'être postérieur à la période coloniale, tandis que "postcolonial" se réfère à des pratiques de lecture et d'écriture intéressées par les phénomènes de domination, et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement des idéologies impérialistes⁶².

On peut comprendre que, selon les aspirations du critique, une graphie sera privilégiée au détriment de l'autre. Pour notre part, c'est davantage la seconde écriture – postcoloniale – qui sera reprise. Elle nous permet ainsi de voir qu'une lecture du phénomène migratoire en contexte postcolonial inscrit les dialogues interculturels et interpersonnels dans une logique de continuité en contexte de mondialisation. C'est aussi l'idée selon laquelle l'approche postcoloniale des mobilités, à l'instar de l'approche comparatiste :

[...] n'abolit pas les frontières, elle les reconnaît et en apprécie la consistance, pour essayer de les franchir. Elle refuse un intenable point de vue de Sirius au bénéfice de la construction d'un espace, d'un territoire, dont la cohérence est à vérifier sans cesse⁶³.

Les théories postcoloniales nous aident aussi à interroger les notions de passages, de seuils et d'expériences différentes dans la production littéraire francophone et anglophone. En effet, bien que communes à l'histoire de nos cinq auteurs, la colonisation, la migration et la mondialisation ne sont pas des expériences vécues et écrites de la même manière. L'approche postcoloniale procède dès lors par reconnaissance des disparités afin de dresser une analyse différentielle des textes. Yves Clavaron explique à propos :

Le fait colonial mis en question par les études postcoloniales n'est pas homogène et, traditionnellement, l'on oppose le projet universaliste d'assimilation culturelle à la française et la perspective différentialiste de préservation des identités à l'anglaise⁶⁴.

Ainsi, mettre en perspective ces deux espaces, reviendrait à mettre en tension « la francophonie » et « l'anglophonie », qui sont, selon l'expression d'Yves Clavaron, des « sœurs ennemies⁶⁵ ». Aussi, la prise en charge de ces deux espaces conduit à examiner l'effet de la mondialisation dans l'expérience littéraire contemporaine. La mise en relation des domaines postcoloniaux, francophone et anglophone, doit être établie par le biais d'une démarche comparatiste, d'autant qu'Emilienne Baneth-Nouailhetas et Claire Joubert font le constat d'une différence de tradition critique et épistémologique entre les deux aires linguistiques :

Nous avons choisi de suivre le fil rouge reliant la Mondialisation à la colonisation, à la fois parce que la réflexion sur le colonial élaboré par les *Postcolonial studies* anglophones a déjà fait un travail

⁶² Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale* [1999] Paris, PUF, Collection « Quadrige Manuels », rééd. 2013, p. 10.

⁶³ Yves Chevrel, *La littérature comparée, op. cit.*, p. 123.

⁶⁴ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Collection « Long-Courriers », Essais, 2011, p. 19.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 20.

considérable sur ce rapport synergique du pouvoir au savoir, et fournit des outils que les débats francophones ne se sont pas encore appropriés ; mais aussi parce que le rapport colonial continue à générer des effets analytiques précieux pour penser l'inédit du régime de mondialisation⁶⁶.

De même, Yves Clavaron juge nécessaire une articulation entre les études francophones, le postcolonialisme et la mondialisation pour rendre compte des logiques circulatoires qui caractérisent les littératures migrantes :

La littérature et les études littéraires ont pris un tournant transnational en lien avec la mondialisation qui marque l'affaiblissement de la référence à la nation au profit de flux généralisés et transfrontaliers. Les littératures, les textes, les différentes productions culturelles et artistiques s'enrichissent par une circulation qui ne s'arrête pas à la frontière d'un pays ou d'un continent, mais ils sont en retour modifiés, transformés par le regard et la lecture – la réception – d'une autre culture⁶⁷.

En dehors d'une réception qui puisse véritablement rendre compte des richesses d'une œuvre produite dans des conditions de grande mobilité, les auteurs francophones semblent de plus en plus profiter de leurs déplacements afin de sortir d'une forme d'assignation à résidence aussi bien spatiale que culturelle et artistique. Ainsi, le fait que les romans d'auteurs postcoloniaux soient écrits dans une langue européenne (anglais ou français) ne sert plus à percevoir la francophonie et l'anglophonie comme « le fruit d'annexion ou de ralliement⁶⁸ » à des traditions linguistiques et culturelles dites majeures. Volontairement ouverts sur le monde, comme le pense Odile Gannier, les œuvres d'auteurs francophones postcoloniaux surmontent « le fruit amer de la minoration⁶⁹ » pour accéder à une écriture-monde au même titre que les écrivains anglophones.

L'écriture du retour dans la fiction africaine contemporaine peut donc s'étudier à la fois selon une approche comparatiste, translinguistique et transnational, qui met à l'examen les rapports à l'altérité au sein des mobilités mondialisées, et au filtre des théories postcoloniales qui scrutent les rapports de savoir et de pouvoir dans les littératures de la migration dans une perspective politique.

⁶⁶ Émilienne Baneth-Nouailhetas & Claire Joubert, in Claire Joubert (dir.), *Le postcolonial comparé : Anglophonie et francophonie*, PUV, Université Paris 8, Saint-Denis, 2014, p. 6.

⁶⁷ Yves Clavaron, *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 9.

⁶⁸ Odile Gannier, « Assignation à résidence dans l'espace romanesque de la francophonie », in Yves Clavaron & Yvan Daniel (dir.), *Littératures francophones et mondialisation*, Bécherel, Les Perséides, p. 35.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

V- Plan de la thèse

Notre thèse s'ordonne en trois parties orientées vers des perspectives historiques, sociologiques et poétiques. Dans la première, intitulée « La littérature africaine : un éloge du grand dehors », nous tentons de définir l'un des aspects caractéristiques de cette littérature en mettant en avant ce qui fait d'elle un espace et un langage de la relation. Que ce soit pour contester la nature des rencontres coloniales ou même postcoloniales, le grand dehors africain s'illustre par une volonté toujours manifeste de repenser ou proposer de nouvelles modalités d'échanges, de passages et de partages entre l'un et l'autre.

La deuxième partie s'oriente vers les mobilités des sujets postcoloniaux et leur incidence sur la création littéraire à travers une typologie des départs et des retours représentés entre exil et expatriation plus ou moins volontaire. En prenant toujours appui sur les œuvres de notre corpus, il s'agit aussi d'identifier les diverses modalités sociales et politiques de cette réalité de la migration tout autant que son sens heuristique.

La troisième partie enfin est consacrée à une tentative de contribution aux travaux sur la théorie et la poétique postcoloniales. Nous prenons à cet effet le roman du retour comme porteur d'une poétique susceptible de faire évoluer le paradigme postcolonial. Nous tentons de montrer comment le recours aux mythes et légendes, la fonction attribuée à certains personnages, la construction des filiations et la pratique de l'intermédialité contribuent à la scénographie postcoloniale de nos œuvres.

PREMIÈRE PARTIE :

**LA LITTÉRATURE AFRICAINE : UN ÉLOGE DU « GRAND
DEHORS »**

L'intitulé de cette première partie comporte une expression empruntée à Michel Le Bris, auteur de l'ouvrage *Le grand dehors*. Et bien que cet essai ne soit consacré ni à la littérature africaine en particulier ni à la littérature postcoloniale en générale, nous en retenons toutefois la thèse qui présente la littérature et l'acte de création comme un univers jamais clos, mais continûment ouvert. Cette idée d'ouverture se construit dans le mouvement entre l'ici et l'Ailleurs, dans l'ivresse du jeu entre le dedans et le dehors que Michel Le Bris nomme pour ainsi dire le « grand dehors » :

Le Grand Dehors, pour moi, c'est d'abord cela : ces instants éblouis de mon enfance sur les côtes de Bretagne. Et il me semble bien que je n'ai jamais fait, depuis de voyage en voyage, que tenter de m'alléger, de me dépouiller des us, des habitudes, de tout ce qui nous retient, nous englué, nous bouche le paysage, de m'arracher au vacarme de l'ordinaire des jours, pour prolonger cet écho presque aussitôt évanoui, en retrouver les traces¹.

Le « grand dehors » renvoie donc à un désir de l'Autre et de l'Ailleurs. Il correspond aussi à l'expression de la conscience d'un monde bien plus grand, qu'il faut découvrir et explorer. C'est en somme un espace à inventer par le traçage de lignes de fuites afin « de gagner des espaces neufs où respirer, enfin² ». Nous nous retrouvons là face à un idéal parmi tant d'autres de la littérature africaine. En d'autres termes, le roman africain depuis ses origines, même en tant qu'imitation « servile » du modèle colonial, semble toujours avoir porté en lui l'indépassable question du rapport à l'Autre, ne serait-ce qu'à travers sa langue. Nous savons du reste que c'est dans la langue du colonisateur portugais, espagnol, allemand, français ou britannique que les auteurs africains ont exprimé leur lyrisme, leur engagement et leur vision du monde.

Ainsi, tout en construisant une critique de l'esclavage, de la colonisation, des dictatures et, plus récemment de la mondialisation, les romanciers africains pensent le partage du monde avec et contre l'Autre par-delà leurs diverses sensibilités culturelles. La littérature africaine se déploie à la fois comme l'expression du monde intérieur africain et d'un désir monde plus global. Cette littérature qui nous apparaît comme « un éloge du grand dehors », s'est construite dans le voyage, l'aventure, la rencontre et finalement la relation. Dans la littérature africaine, ce « grand dehors » correspond à la recherche d'une langue qui vibrerait dans les vagues et le vent accompagnant les esclaves embarqués vers les Amériques, les migrants fuyant en direction de l'Europe et les écrivains africains voyageurs en partance pour le monde.

¹ Miche Le Bris, *Le grand dehors*, Paris, Payot, Collection « Essai », 1992, p. 7.

² *Ibid.*, p. 11.

Dès lors, penser ou déchiffrer la littérature africaine comme le foyer d'antagonismes historiques ne doit pas apparaître comme une énième et stérile répétition heuristique. Bien au contraire, il faudrait comme toujours, apprécier sous d'autres angles, les différentes réceptions dont elle fait l'objet depuis sa genèse. Une telle posture critique consiste donc en un questionnement permanent des enjeux de la « resémantisation » des thèmes et des parcours individuels et collectifs à l'œuvre dans le roman africain considéré de manière diachronique. Le roman africain est d'abord informé par l'ensemble des crises historiques qui ont traversé le continent. Pour autant, la reconfiguration thématique et esthétique à l'œuvre dans cette littérature invite à envisager d'autres modalités de sa réception.

La littérature africaine écrite trouve l'une de ses sources dans le choc et la brutalité de rencontres historiques entre le sujet africain, son territoire, et l'Autre venu d'un monde inconnu, à partir du XV^e siècle. Cette histoire détermine la réception de ceux qu'on appelle les écrivains négro-africains, qui ont peu à peu suscité une critique littéraire africaine visant à s'affranchir de la tutelle occidentale. Tout en reconnaissant cet état de fait, Lilian Kasteloot affirme : « L'œuvre littéraire, et le geste même de l'écriture, sont les produits du combat de l'écrivain contre un extérieur (ou un intérieur) qui l'agresse³ ». La critique fait ici référence à une génération d'écrivains africains qui prend pour cible le système colonial et ses errements. Il s'agit entre autres des auteurs les plus connus comme Mongo Béti (1935-2001), Bernard Dadié (1916-2019), Ferdinand Oyono (1929-2010), Sembène Ousmane (1923-2007) et leurs homologues anglophones : Peter Abrahams (1919-2017), Chinua Achebe (1930-2013), Ayi Kwei Armah (1939), Ngugi Wa Thiong'o (1938), etc. Au-delà de la littérature africaine de combat et de revendication de « l'essence noire », nous voudrions nous intéresser à un élément fondamental du « geste littéraire » africain, à savoir la mise en perspective d'une double agression, extérieure et intérieure, qu'aurait subie ou à laquelle aurait pu participer le sujet africain. Il s'agit ici de montrer en quoi, en dépit de la violence des contacts qui ont eu lieu, le signe littéraire africain et la pensée qu'il transporte donneraient plutôt à lire et à voir une « relation », dont Édouard Glissant a énoncé les conditions de possibilités à partir du modèle antillais, tout en proposant une poétique. Précisons rapidement, avant d'y revenir plus loin, que la *Poétique de la relation*⁴ s'ouvre sur la métaphore de la « barque ouverte », symbole de la déportation des Africains vers les Amériques, mais surtout matérialisation de la douloureuse expérience de « l'arrachement au pays quotidien, aux dieux protecteurs, à la communauté

³ Lilian Kasteloot, <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-43.htm>, mis en ligne le 22 août 2012, article consulté le 16 décembre 2019.

⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.

tutélaire⁵ ». C'est à partir de cette expérience que Glissant forge son concept de « poétique de la relation ». Nous mobiliserons un peu plus tard les postulats théoriques de Glissant.

Quelle que soit la manière dont se fait le contact entre l'Afrique et le reste du monde, il n'en reste pas moins que la pulsion créative qui en résulte comporte en substance une pensée, voire une volonté de relation, autant pour certains voyageurs européens que pour les auteurs noirs en général et africains en particulier. Il semble que derrière la truculence et l'incandescence des écrits d'un René Maran (*Batouala*, 1921) ou d'un Aimé Césaire (*Discours sur le colonialisme*, 1950), l'objectif visé est la remise en cause d'une rencontre entre les peuples qui dénie la possibilité d'une relation apaisée entre les autochtones africains et les étrangers occidentaux. Si nous présentons la littérature africaine, dans cette première séquence de notre travail, comme « un éloge du grand dehors, c'est sans doute parce qu'elle transcende « les dénis de l'histoire du continent », « les abus et les dépossessions matérielles et culturelles, au point de laisser penser un « effacement » ou un « élargissement du paradigme (post) colonial, suivant le constat que dresse Yves Clavaron :

Peu à peu les littératures postcoloniales s'éloignent donc des problématiques de l'indépendance pour aborder des questions plus ontologiques comme celle de l'identité dans une perspective postmoderne, à la manière d'H. Lopes qui, dans *Le Lys et le Flamboyant*, fait du métissage une philosophie et une poétique, un "Tiers-espace" ontologique⁶.

« L'élargissement », voire « l'effacement » du paradigme postcolonial se produirait à la faveur d'une *évolution-révolution* thématique et esthétique. Mais le chemin ouvert par les pionniers de la Négritude n'est délaissé qu'en partie, d'autant que les luttes acharnées contre la colonisation, la réhabilitation de l'être noir et les problématiques des « *indépendan-tristes*⁷ » ne constituent plus exclusivement la matière première des écrivains africains qui vont suivre. Ainsi que l'observe Yves Clavaron : « de nouveaux espaces littéraires se construisent et s'autonomisent à la fois par rapport au « devoir politique » (servir le dessein national) et au "centre" littéraire [...] »⁸.

L'idée de la relation telle que nous l'appréhendons est déjà, plus ou moins construite par les romanciers de l'ère coloniale. Les différents combats qui s'inscrivent au sein du roman africain semblent avoir été fondés sur un idéal commun : la relation fondée sur la

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, p. 185-186.

⁷ *Les Indépendan-tristes* est une pièce inachevée de Williams Sassine reprise et prolongée par Jean-Claude Idée. Elle sera publiée pour la première fois aux éditions « Le bruit des autres » en 1997.

⁸ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, p. 185.

reconnaissance et l'accueil. Cette relation se lirait à deux niveaux : relation à l'Autre et relation à soi, le tout prenant place à l'intérieur de quelques territoires ou territorialités, puisque la fiction va très vite se saisir de cette question. Commençons par la relation à l'Autre, dont nous parlerons plus largement. On ne saurait occulter le caractère « brutal et humiliant⁹ » du contact entre l'Europe et l'Afrique noire. À partir des années 1950 et même un peu avant, la consolidation du mouvement de la Négritude ne correspond pas à une revendication revancharde de « la présence africaine » ou de la présomption selon laquelle « l'étudiant noir » est aussi capable de produire un savoir. Mais bien au-delà, il est question d'un appel à la fraternité, au partage équitable dans un « rendez-vous du donner et du recevoir » culturel, encore entendu comme « le rendez-vous de l'Universel », selon le mot de Senghor. Ainsi déclare-t-il :

La Négritude, c'est l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs. Pour nous, notre souci, notre unique souci a été de l'assurer, cette Négritude, en la vivant, et, l'ayant vécue, d'en approfondir le sens. Pour la présenter au monde, comme une pierre d'angle dans l'édification de la Civilisation de l'Universel, qui sera l'œuvre commune de toutes les races, de toutes les civilisations différentes - ou ne sera pas¹⁰.

« La Civilisation de l'Universel », du point de vue de Senghor, n'est pas qu'une vague idée, une utopie sans prise avec le réel. Bien au contraire, il en fait un mode de vie et une philosophie de l'existence. Dans cet amour pour la relation interhumaine, Senghor accorde la part belle aux œuvres de l'esprit :

L'art en tant qu'expression de l'âme noire constitue la contribution essentielle de l'homme noir à la civilisation de l'universel. Le rythme est l'élément qui, accompagné de mots, assure la substance esthétique du poème nègre. [...] Car au-delà de l'homme-noir, au-delà de la race et de la couleur de peau, il y a l'être humain : l'Homme Intégral. La civilisation de l'universel obéit à cette dynamique de l'homme perçu comme personne humaine : " l'homme personne est un tissu instable de forces qui s'entrecroisent : un monde de solidarités qui cherchent à se nouer ". La civilisation de l'universel conçue comme l'aboutissement de la Négritude doit être bâtie sur sa première ressource, à savoir l'être humain. Il s'agit bien ici d'un homme réel, en chair et en os, pourvu d'un corps et d'un esprit, de volonté et d'âme, et non pas d'un être teinté abstrait, idéal ou surréel¹¹.

Dans le monde francophone, l'adhésion à cet idéal par certains penseurs occidentaux à l'instar du philosophe Jean-Paul Sartre, de l'écrivain André Gide et de l'anthropologue Georges Balandier, montre bien que le sens de ce combat et de cette vision de la relation excède le monde noir. En outre, le désir de relation dans la littérature africaine se formule au détour d'une critique

⁹ Lilyan Kasteloot, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », article cité, p. 43.

¹⁰ Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 9.

¹¹ Kahiudi Claver Mabana « Léopold Sédar Senghor et la civilisation de l'universel », in *Diogenes*, 2011/3-4 (235-236), p. 3-13, <https://www.cairn.info/revue-diogene-2011-3-page-3.htm#pa15>, mis en ligne 04 octobre 2012, consulté le 25 novembre 2020.

parfois acerbe, vis-à-vis du colon et de ses pratiques d'exclusion jugées humiliantes, voire déshumanisantes.

En 1956, à travers *Le vieux nègre et la médaille*¹², Ferdinand Oyono « s'attaque pour sa part à l'ingratitude française » selon le mot d'Alain Mabanckou¹³. En effet, après avoir « tout donné » à la France – les terres et des hommes pour aller combattre en Europe¹⁴ », les Africains ne reçoivent en guise de « reconnaissance » qu'une médaille, dans des conditions à la fois « loufoques » et « tragiques¹⁵ ». La séquence narrative de cette remise de médaille, scène phare du récit de Ferdinand Oyono, est aussi commentée par Lydie Moudileno, qui insiste sur le caractère théâtral de cet acte :

Il s'agit d'une parade qui se déroule dans un bourg africain, pour commémorer la fête nationale du 14 juillet. Meka le vieux nègre du titre, attend que le " chef des blancs " vienne lui accrocher une médaille sur la poitrine en récompense des services rendus à la métropole (cession de ses terres au clergé et sacrifice de ses deux fils, victimes des guerres européennes)¹⁶.

À travers cette séquence, ce qui apparaît comme une simple « parade », sert aussi à Ferdinand Oyono pour instruire une forme de relation entre le colonisé et le colonisateur. Eu égard aux services rendus, il est évident que les conditions qui accompagnent la remise de la médaille ne sont pas à la hauteur des sacrifices consentis. C'est donc sous le signe de la « reconnaissance » que l'auteur interroge la relation et le comportement des deux parties au vu et au su de tous. Toujours dans l'optique d'une « relation-reconnaissance », Ferdinand Oyono déplace un peu le curseur pour le poser sur des rapports plus confidentiels entre maître blanc et esclave noir, notamment dans *Une vie de boy*.¹⁷ Un fois de plus, ce roman fait allusion aux services rendus par le sujet africain au colon blanc, mais il met aussi en lumière la domination qu'exerce le colonisateur sur le colonisé et la fascination que manifeste le colonisé vis-à-vis du colonisateur.

L'effort d'une pensée et d'une écriture qui s'évertue à concevoir, ne serait-ce que faiblement, un rapport apaisé et respectueux, pourrait s'entendre comme un déni des agressions culturelles et des violences physiques subies par le sujet africain. Dans cette volonté de mise en relation, le plus souvent négligée par la critique au détriment d'autres lectures (engagement,

¹² Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956.

¹³ Alain Mabanckou, *Lettres noires. Des ténèbres à la lumière*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2018, p. 52.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, p.18.

¹⁷ Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.

dénonciation d'un quotidien insupportable et satire des « états honteux », etc.), il apparaît, selon nous, que l'un des buts de la fiction africaine a toujours été de repenser le rapport à l'Autre et le partage équitable du territoire et des richesses. Les peuples dits du « tiers-monde » réclament surtout l'accès aux biens et une redistribution juste des richesses entre les différents peuples. Du point de vue littéraire, l'écrivain africain s'emploie, et cela continue, à lutter contre des régimes meurtriers en Afrique et une mondialisation qui selon le mot d'Yves Clavaron : « [...] évoque tout à la fois le rétrécissement de la planète, lié aux innovations technologiques, et l'impact massif du capitalisme triomphant qui impose au monde sa domination sans partage¹⁸ ». Mais le sens du combat dans une pensée et une écriture de la relation pourrait trouver sa forme la plus aboutie chez les écrivains africains contemporains, brasseurs de cultures et des espaces du monde.

Dans un autre contexte, la problématique de la relation à soi apparaît aussi comme un modèle structurant du roman africain anglophone. La relation s'y appréhende à partir d'une traversée effectuée au sein de l'espace africain, que Pita Nwana est l'un des premiers à représenter. Ces déplacements internes créent une relation entre des sujets se situant tous au Sud, ce qui implique toujours la venue d'un actant en provenance du Nord. Pita Nwana est l'auteur d'*Omenuko*¹⁹, premier texte littéraire écrit en langue Igbo et publié à Londres en 1933. Ce roman dont l'action se situe dans les premières années du XX^e siècle naît au confluent d'une implantation étrangère (les missionnaires) qui conduit à la mise en écrit progressive de la littérature orale Igbo, et de la multiplication des écoles primaires et secondaires. *Omenuko*, par ses conditions d'émergence, apparaît comme la conséquence et l'expression d'un itinéraire, puis d'un contact entre deux cultures. C'est donc à partir de cette rencontre entre les peuples, en territoire africain, que Pita Nwana fonde son récit. En choisissant de retranscrire les enjeux de cette rencontre en Igbo, l'auteur entend faire connaître la capacité de cette langue, dite locale ou mineure, à fédérer des cultures et à se situer en tant qu'espace ouvert et porteur d'imaginaire.

Selon les propos d'Ernest Emenyonu, repris par Françoise Ugochukwu : « La préface d'*Omenuko* invite le lecteur à considérer ce texte comme une réflexion sur la migration à partir d'un récit d'errance à l'intérieur même du pays Igbo, au Sud-Est de la fédération²⁰ ». De ce fait, *Omenuko* n'a pas seulement le mérite d'être l'un des premiers textes écrit en langue Igbo, il est

¹⁸ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op. cit., p. 187.

¹⁹ Pita Nwana, *Omenuko ou le repentir d'un marchand d'esclaves*, traduction Françoise Ugochukwu, Paris, Karthala, Collection « Lettres du Sud », 2011.

²⁰ Françoise Ugochukwu, « Un retour attendu, ou les migrations d'Omenuko dans le roman de Pita Nwana », *Littératures et migrations transafricaines*, n°36, 2013, p.47-60. <https://doi.org/10.7202/1026334ar>, mis en ligne le 27 août 2014, consulté le 23 avril 2019.

aussi le pionnier d'une réflexion sur une question qui relève de la relation : la migration. Pita Nwana semble ainsi défricher des contrées encore inexplorées en littérature africaine en représentant les déplacements internes d'un personnage fictif certes, mais qui a réellement existé, à savoir le « très réel chef Igwebe Odum d'Aro Ndi Izuogu²¹ ».

L'auteur retrace le périple de ce grand commerçant, nommé Omenuko, qui perd tous ses biens sur la route d'un marché éloigné, à la suite de l'écroulement d'un pont. Le destin du personnage prend la forme d'une errance spatiale car il ne peut retourner dans son village natal après avoir vendu ses apprentis comme esclaves. Trouvant refuge dans la fuite au cours de laquelle il entraîne les siens, Omenuko tente de refaire sa vie dans différents lieux de sa région. La vente de ses apprentis comme esclaves est assimilée à un crime qui le condamne à rester éloigné de sa ville natale :

C'est que tous ceux qui avaient commis un crime si grave qu'il leur était devenu impossible de rester chez nous s'enfuyaient et allaient d'habitude s'installer à Mborogwu, tandis que ceux de Mborogwu, dans le même cas, venaient chez nous. [...] Omenuko et ses frères résolurent donc d'aller se réfugier chez le chef de la ville de Mborogwu²².

Les installations provisoires d'Omenuko dépendent ainsi d'un réseau de personnes qu'il connaît, mais sa vie est difficile car « son âme n'était pas en paix et le sentiment de sa culpabilité le poursuivait partout²³ ». Pour autant, Omenuko ne doute pas qu'il peut être accueilli quelque part et même reprendre sa vie. La période pendant laquelle se déroule le récit correspond à un essor des échanges marchands au Nigéria et à la mise en place de routes commerciales, qui génèrent des flux humains, entraînent la circulation des idées et favorisent le brassage culturel dans un contexte colonial. Le roman de Pita Nwana est en cela témoin de son temps. Les déplacements entre espaces ruraux et urbains, la rencontre de l'étranger qu'est le colon, permettent à chacun d'apprendre pour ensuite revenir construire dans son pays. L'espace natal bénéficie ainsi de retombées économiques et sociales, ainsi que le remarque Françoise Ugochukwu :

À une époque où un réseau déjà dense de routes commerciales reliait villes et marchés, le portrait-robot de l'Igbo moyen brossé par l'auteur, dans lequel beaucoup d'Igbo pourraient encore se reconnaître aujourd'hui, est celui d'un habile commerçant, spécialisé dans l'import-export, habitué des voyages et adepte de l'émigration, qui part vivre ailleurs, dans une autre ville ou à l'étranger – le mot *obodo* pouvant aussi bien signifier " ville " que " pays ". Ce voyage et ce séjour « à l'étranger » sont encouragés comme une expérience positive et considérés comme bénéfiques pour le bien-être de la ville natale du voyageur,

²¹ *Idem.*

²² Pita Nwana, *Omenuko ou le repentir d'un marchand d'esclaves*, *op. cit.*, p. 32.

²³ *Idem.*

du fait qu'à son retour, il mettra à profit l'expérience acquise pour améliorer le sort des siens²⁴.

Le roman de Pita Nwana construit une image positive de la rencontre entre les cultures et les peuples. Au-delà du portrait d'Omenuko, par ailleurs vendeur d'esclaves et sujet en errance, le roman suggère différentes modalités de la relation et de son apport du point de vue du développement personnel et social. Le roman africain apparaît ici comme espace de négociation à l'échelle des territoires mais aussi de l'espace global, notamment avec des acteurs comme les administrateurs coloniaux et les interprètes. C'est le sens de la lecture faite par Françoise Ugochukwu :

Au travers de la biographie du chef Omenuko, le roman, touchant à la fois à la politique locale et aux changements en cours à l'époque, offre par ailleurs un point de vue unique sur l'histoire des relations entre villageois et administrateurs coloniaux, et sur les manœuvres des intermédiaires qu'étaient les chefs à brevet et les interprètes²⁵.

Même si l'interprète et l'administrateur coloniaux apparaissent comme des agents locaux au service de l'idéologie coloniale, il n'en demeure pas moins qu'ils font également office de passeurs, à défaut d'être des hommes-ponts entre deux réalités culturelles en présence. En somme, l'intérêt du récit de Pita Nwana réside moins dans la représentation des projets commerciaux d'Omenuko que dans sa volonté manifeste de retourner dans son pays natal. Notre propos vise à mettre en lumière la dimension relationnelle du roman africain à partir des structures narratives, du lexique et du parcours géographique de personnages, souvent aimanté par l'errance. Il s'agit ainsi d'étudier les variations à la fois thématiques et esthétiques qui font du roman africain un « éloge du grand dehors », le tout chez des romanciers dont le monde constitue le lieu d'énonciation par excellence.

²⁴ Françoise Ugochukwu, « *Omenuko* de Pita Nwana (igbo, 1933) : les avatars de Tortue », https://www.academia.edu/1337097/Omenuko_de_Pita_Nwana_igbo_1933_les_avatars_de_Tortue, consulté le 19 décembre 2019.

²⁵ *Idem*.

CHAPITRE I :

DU VOYAGE « À L'ENDROIT » AU « VOYAGE À L'ENVERS » : ENJEUX DES MIGRATIONS ENTRE L'EUROPE ET L'AFRIQUE

La pratique du voyage n'a sans doute pas suffisamment été étudiée en tant qu'aspect de la migration d'autant que, selon Sylvie Aprile et Stéphane Dufoix, le voyage peut être entendu comme une pratique qui se rattache au registre de la migration : « C'est l'action de se transporter d'un lieu à un autre, commune à toutes les migrations et mobilités²⁶ ». Par ailleurs, c'est surtout en tant que projet migratoire que nous tenterons de définir le voyage. De l'avis de Constance de Gourcy, « le "projet migratoire" est à considérer comme un outil descriptif et analytique des modulations liées au vécu dans le pays d'installation »²⁷. Il ressort d'une telle conception que le sens du voyage se mesure non seulement au niveau des raisons qui le motivent au départ, mais aussi au moment de l'arrivée. Il est donc indéniable qu'au bout de chaque voyage se trouve un objectif à atteindre. Ainsi, tant du point de vue des voyageurs-explorateurs européens que des voyageurs-migrants africains, l'analyse peut permettre de réexaminer les motivations liées au déplacement et notamment à la problématique de la relation. C'est donc la dimension relationnelle sous-jacente au mouvement que nous allons tenter de décrire et d'analyser dans les mobilités Europe-Afrique et Afrique-Europe à partir de textes produits en contextes colonial et postcolonial.

A- Le voyage européen : mobiles, écriture et fins

Avant et pendant la période coloniale européenne, le voyage constitue un élément important à la fois dans la découverte de l'Autre, de ses modes de vie, mais aussi de l'appropriation et de l'exploitation de son territoire. Le voyage est en principe tourné vers l'exploration d'un monde encore inconnu et la rencontre de peuples ignorés. Par ailleurs, le voyage appartient une tradition européenne qui permet à la fois la constitution d'un espace, la construction de différents types de savoirs et la transmission de valeurs. Yves Clavaron précise : « Berceau de la philosophie ou de la démocratie, de l'Antiquité aux Lumières, l'Europe n'a cessé de propager ses valeurs dans le monde entier et par des moyens qui entraînent parfois en contradiction avec ses principes mêmes²⁸ ». Le sens et les significations du voyage peuvent être philosophiques, ethnologiques, anthropologiques, géographiques et bien sûr littéraires. Le statut de l'auteur du voyage est à considérer et nous nous intéressons ici aux figures de l'explorateur et de l'écrivain voyageur en Afrique pendant la période coloniale.

²⁶ Sylvie Aprile & Stéphane Dufoix, *Les mots de l'immigration*, Paris, Belin, 2009, p. 370.

²⁷ Constance de Gourcy, « Partir, rester, habiter : le projet migratoire dans la littérature exilaire », *Revue européenne des migrations internationales*, Vol. 29 – n°4|2013, p. 43.

²⁸ Yves Clavaron (dir.), « L'Europe comme figure de l'autorité aux XIX^e-XXI^e siècles », in *Cahiers du CELEC*, Saint-Étienne, *Revue en ligne*, n° 4, <https://voixcontemporaines.msh-lse.fr/node/62>, consulté le 23 avril 2020.

1- Le sens du voyage européen en Afrique

Partir, voir et savoir, ou encore découverte, fascination et aventure constituent autant de mobiles du voyage vers un monde nouveau, l'Afrique en l'occurrence. Notre propos ne consiste pas à produire une nouvelle enquête sur les récits de voyages, car ce champ a déjà fait l'objet de nombreuses études²⁹. Notre intérêt ne concerne donc pas une esthétique de la réception, mais plutôt les modalités discursives du récit de voyage et la possibilité de relation entre le voyageur ou l'explorateur européen et le sujet africain. Nous tenterons de mettre au jour les mobiles du voyage européen afin d'en exposer les conséquences sur la forme et le fond des relations entre Européens et Africains, lisibles dans la littérature produite en ce temps.

Suivant la marche du monde et au gré des motivations du voyageur, le voyage, depuis l'Antiquité, permet à l'homme d'amplifier son savoir, de réfléchir sur la condition humaine, mais aussi d'échapper à un espace hostile. Le voyage peut valoir entre autres comme source d'inspiration, moment de découverte et dévoilement du monde et de son sens. Inscrit dans une longue tradition de l'écriture occidentale, le voyage peut s'appréhender comme la rencontre d'une différence qui permet de confirmer ou d'infirmer sa conception de l'altérité. On se souvient de la conception du voyage chez Montaigne et chez Descartes. Pour le premier, le voyage s'entend comme un accroissement du savoir fondé sur l'exercice du doute. Le voyage en tant que rencontre de l'Autre ouvre alors sur une relativisation, un exercice toujours différé de la vérité selon les principes de la pensée sceptique. De son côté, Descartes pratique ce que la critique nomme « le vagabondage méthodique » : une manière de relation entre cheminement cartésien et construction de sa pensée. Dès lors, la relation que l'on peut voir advenir de ces différentes pérégrinations se conçoit répétitivement dans la raison. Voyager consiste à se dépouiller de toutes ses certitudes afin de faire peau neuve et de parvenir à de nouvelles vérités. Selon Karl Jaspers, le voyage est consubstantiel à la pensée : « philosopher c'est être en route ». Le voyage philosophique permet une confrontation avec « les lumières de l'Autre », c'est-à-dire avec d'autres formes de vérité et de connaissances.

Le voyage peut aussi être immobile, avec la seule mobilité de l'imagination et de la rêverie. Mais le déplacement physique constitue aussi un moteur de l'imaginaire et de l'écriture. Le

²⁹ En plus des centres de recherches qui existent sur les récits de voyages, nous pouvons citer quelques travaux, sans pourtant prétendre à l'exhaustivité : Olivier Grenouilleau, *Quand les Occidentaux découvraient l'Afrique intérieure*, Paris, Tallandier, 2017 ; Gilles Bertrand (dir.), *La culture du voyage. Pratiques et de discours de la Renaissance à l'aube du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004 ; Marie Christine Gomez-Géraud, *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France*, Paris, Puf, 2000 ; Romuald Fonkoua, *Les discours de voyages. Afrique-Antilles*, Paris, Karthala, 1998.

récit de voyage est un genre littéraire qui trouve un terrain propice à l'ère coloniale. Certains explorateurs, en effet, se sont mis en route après avoir lu des récits de voyage antérieurs, qui initient « le devisement du monde³⁰ ». Jean Sévry observe :

Il ne fait pas de doute que des auteurs tels que Marco Polo, Christophe Colomb, Livingstone ou Mungo Park sont devenus de véritables modèles de rédaction d'un voyage. Nos explorateurs connaissent leurs auteurs : Colomb était un lecteur assidu de Marco Polo, et un voyageur moderne comme Jacques Lacarrière n'a jamais fait mystère de son admiration pour Hérodote³¹.

Les voyageurs en Afrique sont donc informés par toute une tradition de grands voyageurs qui ont transcrit leurs impressions de voyage. Le voyage européen en direction de l'Afrique s'élabore sans doute à travers des mobiles divers, mais connaît des périodes plus favorables : l'ère des découvertes à la Renaissance, le siècle des Lumières et l'époque coloniale. De fait, la recherche tout comme la découverte ne peuvent se concevoir sans rencontre ou relation/échange avec l'Autre. Dans la logique de la recherche scientifique, le sujet africain et l'espace qu'il habite servent d'objets d'études aux anthropologues, par exemple. Mais au-delà du projet scientifique, la position adoptée par certains explorateurs permet de s'interroger sur ce qui aurait pu advenir dans la relation entre Européens et Africains. Dès lors, on peut évaluer la nature de cette relation souhaitée et repérer ce qui est à l'origine de son impossible développement.

Dans ce sens, l'expérience du voyage de Michel Leiris, consignée sous le titre de *L'Afrique fantôme*, permet de s'interroger sur les modes d'énonciation du récit de ce voyage, sur le statut de l'auteur et sur les exigences auxquelles il répond. Mais auparavant, reconsidérons le paysage discursif qui émerge des récits de voyages à partir de l'Afrique. L'ouvrage *Les discours de voyages. Afrique – Antilles*, coordonné par Romuald Fonkoua, réunit un ensemble d'études portant sur plusieurs dimensions du voyage, ses modalités d'écriture et ses mutations entre Europe, Afrique et Antilles. Dans la première partie de ce volume, les articles sont organisés autour du « voyage à l'endroit » expression qui, selon Romuald Fonkoua, désigne le voyage du voyageur Européen vers l'Afrique, soit comme explorateur soit comme aventurier. Dans les deux cas, ces mobilités en terre africaine sont l'occasion d'une euphorie scientifique et de découverte. Le voyageur peut être investi d'une mission à caractère scientifique et son expédition est prise en charge par une société savante ou une institution. Mungo Park bénéficie par exemple, dans le cadre de ses expéditions, du soutien de *l'African Association* en 1796, puis de celui du *Colonial Office* en 1804. D'autres comme Livingstone et

³⁰ Expression qui constitue d'ailleurs le titre du récit de Marco Polo, *Le devisement du monde*.

³¹ Jean Sévry, « De la littérature des voyages et de leur nature, et à propos des premiers pas, des premiers regards et d'un rendez-vous manqué, et autres réflexions », in Romuald Fonkoua (dir.), *Les discours de voyages. Afrique – Antilles*, Paris, Karthala, 1998, p. 45.

Eugène Casalis reçoivent l'aide de la *London Missionary* et d'une institution religieuse. Il s'agit de voyages de découverte, mais qui impliquent un compte rendu à produire aux commanditaires de l'expédition. Ce type de commande a nécessairement une influence sur l'écriture comme l'observe Jean Sévry : « ceci pèse lourdement sur le ton du récit et sur sa stratégie de narration³² ».

Il est clair que ce genre de récits, à caractère ethnographique, entend d'abord répondre aux besoins scientifiques du moment, sans viser à l'élaboration d'une « poétique de la relation » avec l'Autre, car l'exigence de connaissance favorise le caractère utilitaire de l'écriture. Le voyageur joue le rôle d'un informateur et non d'un passeur de culture. Le récit produit n'est pas littéraire, mais relève de l'ethnologie, de l'anthropologie voire de la biologie. Par conséquent, les découvertes faites pendant le voyage et les nouvelles connaissances qu'elles font émerger contribuent à l'élargissement des savoirs européens. L'objectif du voyage peut aussi être géographique et le voyage consiste alors en un repérage des lieux afin de produire une carte des terres africaines découvertes. La cartographie sert bien sûr le projet colonial et permet de mieux dominer un espace qui échappe à toute « maîtrise /métrise ». C'est le sens des analyses de Bertrand Westphal :

Face à l'insoutenable spectacle d'un espace échappant à sa maîtrise, l'homme occidental a fait ce que personne hormis lui n'aura éprouvé la nécessité de faire : tout mettre en œuvre pour prendre le contrôle de cet espace avec force réductions, restrictions et feintes destinées à le cerner dans un lieu³³.

La carte opère donc tel un instrument de pouvoir et de contrôle exercé par le système colonial sur certains territoires africains. Ainsi, le savoir géographique permet l'exploration et l'exploitation optimale des colonies. Le voyage se meut par conséquent en une enquête de terrain qui sert à enfermer l'Autre africain dans un espace pour mieux le dominer. Cette pratique est illustrée par la formule de Rachid Boudjedra : « Topographie idéale pour une agression caractérisée³⁴ ». De ce roman, nous n'empruntons que le titre, car il est question dans ce récit du périple d'un migrant algérien dans le labyrinthe d'un métro européen. Le voyage répond à une mission d'investigation du « dédale » africain avant que ne se mette en place le système d'exploitation colonial à proprement parler.

³² Jean Sévry, « De la littérature des voyages et de leur nature, et à propos des premiers pas, des premiers regards et d'un rendez-vous manqué, et autres réflexions », article cité, p. 47.

³³ Bertrand Westphal, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, 2011, p. 16.

³⁴ Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris Gallimard, 1986.

Pour autant le discours scientifique s'accommode des clichés alimentés par la propagande coloniale et même les alimente. On connaît l'ambivalence du récit de Joseph Conrad³⁵ qui désigne une partie de l'Afrique, près du fleuve Congo, comme « le cœur des ténèbres ». Longtemps resté inconnu, le territoire africain est chargé de mystères et de dangers pour l'imaginaire européen. L'Afrique est souvent représentée de manière contradictoire puisque, pour les uns, elle est décrite comme « un pays maudit » (Pierre Loti dans *Le roman d'un Spahi*), pour les autres, elle est même perçue comme « un paradis » (Émile Zola dans *Fécondité*)³⁶. Toutefois, il convient de reconnaître que la situation coloniale en Afrique brouille autant qu'elle exacerbe les représentations littéraires. Chaque écrivain tente ainsi soit de prolonger soit de critiquer la « mission civilisatrice » européenne en jouant sur les images.

Par ailleurs, la littérature dite de voyage, qui rejoint d'autres littératures produites par les Européens sur l'Afrique, rend le sujet africain invisible comme le remarque Jacques Chevrier : « Mais l'Africain, lui, continue à être le grand absent de la scène puisque le privilège de prendre la parole lui est toujours refusé³⁷. » On peut se demander pourquoi l'Autre de l'Européen, parfois le guide d'expédition ou l'interprète, s'est vu à ce point réduit au silence par la littérature sur l'Afrique, illustrant la problématique définie par Gayatri Spivak³⁸ selon laquelle le discours du subalterne n'est pas audible. Jacques Chevrier trouve, quant à lui, des explications historiques :

Longtemps hypothéquée par les représentations médiévales qui en faisaient un repère de démons et de sorcière, l'image de l'Afrique noire n'émerge véritablement au niveau de la conscience collective qu'à partir de 1750, date à laquelle de nombreux écrivains "philosophes" et "voyageurs" apportent leur témoignage sur les charmes de l'exotisme et les méfaits de l'esclavage³⁹.

En effet, comment peut-on un seul instant penser « faire conversation », entretenir un véritable dialogue et un partage avec celles et ceux qui habitent ces enfers ? Le discours sur l'Afrique et le poids des représentations pervertissent par avance la relation qui pourrait se nouer entre le voyageur européen et l'Africain. Aussi, la littérature de voyage, par sa charge idéologique, contribue à l'impossibilité d'établir une relation. Dans son discours inaugural au collège de France en 2016, Alain Mabanckou présente les grandes mutations du voyage

³⁵ Joseph Conrad, *Heart of Darkness* [1899], *Au cœur des ténèbres*, traduction française J.-J. Mayoux, Paris, Flammarion, [1980], 1989.

³⁶ Zola est ici évoqué selon sa perception de l'Afrique et non comme un auteur dont l'œuvre pourrait faire partie de la littérature coloniale, contrairement à Loti.

³⁷ Jacques Chevrier, « Émergence d'une littérature », *Approche historique et thématique des littératures africaines*, in *Notre Librairie*, janvier-avril, 1983, p. 12

³⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak? » [1988], in P. Williams, L. Chrisman (dir.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 66-111 ; *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traduction française Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

³⁹ Jacques Chevrier, « Émergence d'une littérature », article cité, p. 8.

européen en Afrique en en précisant les enjeux et les spécificités. Le récit des explorateurs fait suite à une tradition présentant le continent comme un territoire des légendes, une véritable *terra incognita*. Dans son *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique* (1799/1800), Mungo Park donne une image d'une Afrique moins stéréotypée et soutient l'idée d'une organisation politique et économique préexistant à l'arrivée des Européens et à l'expropriation des populations locales de leurs terres. Cette pratique coloniale se produit aussi bien dans les colonies françaises qu'anglaises. Denise Coussy décrit par exemple le système des colonies de peuplement qui contribue à exproprier de leur terre les Africains de l'empire britannique :

Certains pays – comme, par exemple, le Kenya et le Zimbabwe – ont été, en raison de la fertilité de leurs terres, déclarés "colonies de peuplement". On accorda des terrains – souvent gigantesques – à des colons blancs qui s'y installèrent au détriment des paysans africains qui les exploitaient jusqu'alors. La littérature a fait de cette politique d'éviction son cheval de bataille : les écrivains ont dénoncé, avec une impuissance éplorée, la brutalité de l'ordre colonial et la souffrance des paysans spoliés⁴⁰.

L'une des conséquences de cette politique d'éviction réside dans l'éloignement du sujet autochtone de sa terre d'origine et de son cadre social et naturel.

Le *Voyage à Tombouctou* (1830) de René Caillé dresse un tableau des sociétés africaines avant la pénétration européenne. Le récit participe de ce que Valentin-Yves Mudimbe appelle « L'invention de l'Afrique », l'ensemble des discours construits sur l'Afrique par les Occidentaux et qui leur donne un pouvoir⁴¹. On sait par ailleurs que Jules Verne s'inspire de ce récit pour écrire *Cinq semaines en ballon*.

À la suite des récits de voyage – ou parfois simultanément – s'écrivent des romans d'aventures qui se distinguent par le fait qu'ils prônent la possession des terres au lieu de la simple connaissance comme dans les récits d'explorateurs. On citera à titre d'exemple *L'Etoile du sud* de Jules Verne, *Le Trésor de Mérande* d'Henri de Noville ou encore *Aventures de trois Français au pays des diamants* de Louis Boussenard. À la suite des récits de voyages, on trouve également des récits exotiques. D'après Jean-Marc Moura, « on entendra par exotisme une rêverie qui s'attache à un espace lointain et se réalise dans une écriture⁴² ». Dans la rêverie exotique, c'est l'espace lointain qui est au centre du monde rêvé. L'exotisme est peinture de l'étranger. Les récits exotiques tendent à véhiculer une imagerie de l'Afrique qui fait de l'autre

⁴⁰ Denise Coussy, *Littérature d'Afrique anglophone*, Aix-en-Provence, Édisud, 2007, p. 9.

⁴¹ Valentin-Yves Mudimbe, *The Invention of Africa*, Bloomington, Indianapolis & Londres, Indiana University Press, James Currey, 1988.

⁴² Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 5.

un objet de curiosité, mais tellement différent qu'il paraît difficile d'envisager une véritable relation avec lui.

Le roman de Conrad, *Au cœur des ténèbres*, participe d'une certaine image de l'Afrique, « dark continent », terre infestée de maladies et de bêtes sauvages dangereuses. Le texte de Conrad a suscité bien des critiques comme celle de Chinua Achebe, qui lui reproche de « montrer une Afrique trop sombre, dans laquelle on ne voyait que sorcellerie et protagonistes obscurs qui n'étaient pas, de toute façon, les vrais acteurs du roman⁴³ ». Dans *Culture et impérialisme*, Edward Said relève la violence discursive de l'expérience africaine de Kurtz, dont Marlow est le narrateur : « Si *Au cœur des ténèbres* est à ce point efficace, c'est que sa politique et son esthétique sont impérialistes – ce qui, à la fin du XIX^e siècle, paraissait esthétiquement, politiquement et même épistémologiquement inévitable, inéluctable⁴⁴. En d'autres termes, le récit de Conrad comporterait selon Said deux visions : d'une part la critique des ratés et des errements de l'administration coloniale, et d'autre part une certaine légitimation de la colonisation. D'après Edward Said, pour Conrad le monde ne peut se penser que « coulé dans l'une ou l'autre des sphères de domination occidentales⁴⁵ ».

Le récit de Conrad relève à la fois de l'exotisme et de la littérature coloniale. La littérature coloniale a été théorisée en France dans les trente premières années du vingtième siècle, en opposition avec l'exotisme qui apparaît comme un repoussoir⁴⁶. La définition que l'on peut proposer de la littérature coloniale est la suivante : « littérature du colonat, choisissant la conquête et la domination européenne comme sujet⁴⁷. La littérature coloniale se veut réaliste et possède une dimension idéologique dans la mesure où elle doit servir la colonisation et constituer une doctrine d'action pour l'Européen. Cette littérature est le fait d'auteurs européens, ayant pour la plupart une expérience directe de la colonisation. La littérature coloniale allemande répond aux mêmes principes selon János Riesz :

Il est vrai que cette littérature est assez particulière : elle est rétrospective et même rétrograde. Elle cherche à justifier l'entreprise coloniale allemande, à la défendre contre les accusations des Alliés et à montrer les bienfaits et les hautes œuvres du colonialisme allemand⁴⁸.

⁴³ Chinua Achebe cité par Alain Mabanckou, *Lettres noires. Des ténèbres à la lumière*, op. cit., p. 27.

⁴⁴ Edward Said, *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto & Windus, 1993 ; *Culture et impérialisme*, traduction française Paul Chemla, Paris, Librairie Arthème Fayard & *Le Monde Diplomatique*, 2000, p. 63.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF, 1998.

⁴⁷ Jean-Marc Moura, *La Littérature des lointains*, Paris, Champion, 1998, p. 124.

⁴⁸ János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes - Contextes – Intertextes*, Paris, Karthala, 2007, p. 44.

Dans la littérature produite par des Africains, on trouve deux tendances opposées. D'un côté, certains auteurs noirs sont favorables à une conciliation entre culture africaine et culture occidentale en courant le risque d'être traités « d'assimilés ». Cette littérature paraît mimétique de la littérature écrite par les Européens. Selon János Riesz, « les premiers auteurs africains étaient des auteurs coloniaux indigènes. Leurs textes [...] étaient ceux d'une littérature régionale de la "Plus Grande France"⁴⁹ ». De l'autre côté, certains écrivains visent à opérer une « rupture radicale, dans un élan farouche d'illustration des civilisations africaines qui a connu un moment de basculement dans les années 1930 avec la négritude...⁵⁰ ». Cette tendance a, entre autres, pour objectif d'opposer un contre-discours à la littérature coloniale occidentale en la déconstruisant. Avec cette génération d'auteurs, on passe peu à peu de la littérature coloniale à la littérature africaine. Désormais les textes produits sur l'Afrique font suite à une prise de conscience d'écrivains noirs qui prennent la parole tout en revendiquant une culture africaine.

Au-delà de cette fièvre discursive sur l'Afrique, une question demeure : le voyage européen a-t-il permis au sujet européen de rencontrer et de connaître l'Autre ? Ce voyage lui a-t-il donné la possibilité de s'émanciper des légendes et des mythes qui ont nourri son désir de partir ? L'étrangeté qui frappe aussi bien l'Européen que l'Africain semble un frein à l'établissement d'une relation équitable. En effet, selon Édouard Glissant : « La Relation n'est pas d'étrangetés, mais de connaissance partagée⁵¹ ». À notre avis, la responsabilité de ce rendez-vous manqué à bien des égards n'est pas du seul fait des ethnologues européens, mais du système colonial dans son ensemble. Pour autant, les futurs tenants de la Négritude au même titre que certains voyageurs européens aspirent à établir une véritable relation avec l'Autre. L'expérience viatique de Michel Leiris paraît intéressante car elle opère un décentrement dans la conception de la relation entre le sujet occidental et africain à l'époque coloniale.

2- Michel Leiris ou le rendez-vous manqué ?

Au-delà des contraintes idéologiques et des besoins scientifiques qui entourent son voyage et encadrent son récit, l'Afrique est aussi le lieu à partir duquel l'explorateur essaie de retranscrire une somme d'expériences personnelles. Ainsi, plusieurs modes d'expressions

⁴⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁰ Alain Mabanckou, *Lettres Noires*, *op. cit.*, p. 30.

⁵¹ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 20.

s'offrent à lui et agissent comme des invariants en ce qui concerne l'écriture du récit de voyage. Selon Jean Sévry, on peut en dénombrer quatre qui peuvent se résumer ainsi :

1. La monopolisation de tous les rôles par l'auteur-voyageur (il est à la fois le narrateur et le héros de son récit) ;
2. L'effacement du voyageur de son récit (lorsqu'il confie ses notes à un autre rédacteur, qui le plus souvent fait usage du pronom personnel "il" au détriment du "je") ;
3. La retranscription du voyage comme somme d'expériences personnelles (une autobiographie feinte, et dont le parcours est souvent couronné d'échecs et de difficultés) ;
4. L'investissement du voyageur en tant que missionnaire (il évolue sous la houlette de certaines sociétés savantes, ce qui explique le caractère scientifique de son expédition)⁵².

Suivant cette taxinomie, nous pouvons dire que Michel Leiris opte pour le troisième mode d'énonciation en rendant compte des péripéties de son périple en Afrique de l'Ouest et de l'Est dans son récit *L'Afrique fantôme*⁵³. Engagé comme ethnographe dans la *Mission Dakar-Djibouti* de 1931 à 1933 par Marcel Griaule, Michel Leiris produit ce qu'il finit par intituler, sur le conseil d'André Malraux, « l'Afrique fantôme ». Du point de vue discursif, Michel Leiris annonce clairement son ambition de s'éloigner de la forme canonique du récit de voyage. Voici ce qu'il en dit dans sa note du 4 avril :

Ce journal n'est ni un historique de la Mission Dakar-Djibouti, ni ce qu'il est convenu d'appeler "un récit de voyage". Je ne suis pas qualifié pour donner un compte rendu d'ensemble de cette expédition scientifique et officielle. [...] Je ne tiens pas non plus à faire une publicité (si indirecte et si minime soit-elle) à l'agence Cook et autres organisations touristiques, qui toutes sont des entreprises industrielles de sabotage de pays.⁵⁴

Leiris semble se désolidariser du statut d'ethnographe, puisqu'à ses dires, il n'en a pas les compétences. Mais alors, qu'est-ce qui peut expliquer son positionnement qui confine à une rupture d'avec la *doxa* de son temps ? Leiris abandonne ce qu'il est convenu d'appeler « le minimum exigible d'objectivité » et laisse donc libre cours à sa subjectivité. Cette prise de position lui permet d'être en phase avec lui-même et de produire un récit qui reflète la réalité de son voyage :

Je ne relate guère, certes, comme péripéties de ce voyage que celles où j'ai été personnellement engagé. Je ne raconte que les événements auxquels j'ai moi-même assisté. Je décris peu. Je note des détails qu'il est loisible à chacun de déclarer déplacés ou futiles. J'en néglige d'autres, qu'on peut juger plus importants. Je n'ai pour ainsi dire rien fait, après coup, pour corriger ce qu'il y a là de trop individuel. Mais ce, enfin de parvenir au *maximum de vérité*. Car rien n'est vrai que le concret. C'est en poussant à l'extrême le particulier que, bien souvent, on touche au général ; en exhibant le

⁵² Jean Sévry, « De la littérature des voyages et de leur nature, et à propos des premiers pas, des premiers regards et d'un rendez-vous manqué, et autres réflexions », article cité, p. 46-47-48.

⁵³ Ce récit journal fut publié premièrement chez Gallimard en 1934, puis réédité au même endroit en 1981. C'est donc cette dernière version que nous citons dans ce travail.

⁵⁴ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, op. cit., p. 264.

coefficient personnel au grand jour qu'on permet le calcul de l'erreur ; en portant la subjectivité à son comble qu'on atteint l'objectivité⁵⁵.

Loin des sentiers battus et des légendes entretenues, Leiris conçoit avant tout ce qu'il appelle sa « promenade en Afrique » comme un moment de vérité ou de découverte de la vérité. Pour atteindre celle-ci, l'auteur fait usage, non des matériaux d'enquête de l'ethnographe, mais de sa sensibilité. Il se fait ainsi précurseur d'une manière de connaître et d'écrire en « ethnographie », si tant est qu'on puisse le considérer comme un ethnographe. Leiris est conscient des oppositions que sa méthode peut susciter, mais pour lui, seul importe *le maximum de vérité*. Sa préface prend dès lors une résonance philosophique. Il veut guérir des mythes et des légendes africaines, jadis rencontrés dans ses lectures, qui n'ont plus cours et sont devenus inopérants. *L'Afrique fantôme* constitue donc le livre dans lequel l'auteur inscrit ses déceptions ainsi que le « rendez-vous manqué » avec l'Autre, « le frère noir dont la différence doit revitaliser un humanisme qui s'épuise⁵⁶ ». D'ailleurs, dans le préambule de l'édition de 1981, Michel Leiris reconnaît :

L'Afrique fantôme me parut s'imposer, allusion certes aux réponses apportées à mon goût du merveilleux par tels spectacles qui avaient capté mon regard ou telles institutions que j'avais étudiées, mais expression surtout de ma déception d'Occidental mal dans sa peau qui avait follement espéré que ce long voyage dans des contrées alors plus ou moins retirées et, à travers l'observation scientifique, un contact vrai avec leur habitants feraient de lui un autre homme, plus ouvert et guéri de ses obsessions. Déception qui, en quelque sorte, amenait l'égoïste que je n'avais pas cessé d'être à refuser, par le truchement d'un titre, la plénitude d'existence à cette Afrique en laquelle j'avais trouvé beaucoup mais non la délivrance⁵⁷.

Cette note qui peut se lire comme un *post-scriptum* très tardif, ou un regard distancié de l'auteur face à son texte, met en lumière au moins deux aspects : la recherche « d'un contact vrai » et l'échec de celui-ci.

Si les mobiles du voyage de Michel Leiris sont connus, il reste à relever ici, quelques raisons de l'échec de sa tentative de relation avec l'Autre. Ces raisons pourraient être situées au moins à deux niveaux, le premier renvoyant aux attentes de Michel Leiris vis-à-vis de l'Afrique, du moins de ce qu'il va pouvoir en connaître. En provenance du milieu intellectuel « parisien » jugé de moins en moins stimulant, Leiris souhaite évoluer dans d'autres sphères culturelles. Il ne supporte plus, semble-t-il, l'exclusivité de la pratique littéraire, et s'essaie à l'ethnographie comme pour se départir d'une certaine monotonie qui s'est installée dans les pratiques scientifiques de son temps. La mission ethnographique et linguistique à laquelle il décide alors

⁵⁵ *Ibid.*, p. 264.

⁵⁶ Jean Dérive, « Un voyage ethnographique dans l'Afrique coloniale : *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris », in Romuald Fonkouda (dir.), *Les discours de voyages*, op. cit., p. 19.

⁵⁷ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, op. cit., p. 7.

de participer s'offre à lui comme une véritable occasion d'explorer d'autres territoires à la fois culturels et humains. Ainsi peut-on lire dans la préface de 1950 :

Passant d'une activité presque exclusivement littéraire à la pratique de l'ethnographie, j'entends rompre avec les habitudes intellectuelles qui avaient été les miennes jusqu'alors et, au contact d'hommes d'autre culture que moi et d'autre race, abattre des cloisons entre lesquelles j'étais étouffé et élargir jusqu'à une mesure vraiment humaine mon horizon⁵⁸.

Il apparaît que l'altérité exotique de l'Africain et de l'Afrique dirige l'intérêt de Leiris. Il attend nécessairement quelque chose « de nouveau » de la part de cette Afrique qu'il va découvrir. Il veut renaître et devenir un « homme nouveau » au contact du primitif qu'il a rencontré dans la lecture de récits de voyages. Et suivant le commentaire de Jean Dérive : « C'est donc de la rencontre avec l'autre, le "sauvage", que devait naître le nouvel homme. Cette façon de voir est parfaitement conforme à l'idée stéréotypée que se fait l'Européen de tout voyage exotique, au moins depuis le XVIII^e siècle⁵⁹. » Leiris reconnaît aussi volontiers que l'ethnographie en tant que pratique intellectuelle implique le contact. Mais s'il attend de l'Autre un contact qui le fasse renaître, l'ethnographie, quant à elle, ne peut lui offrir qu'un type d'observation distancié. Le mode de relation établi ne tient pas ainsi sa promesse face au souhait de rédemption manifesté par Leiris :

Ainsi conçue, l'ethnographie ne pouvait que me décevoir : une science humaine reste une science et l'observation détachée ne saurait, à elle seule, amener le contact ; peut-être, par définition implique-t-elle même le contraire, l'attitude d'un esprit propre à l'observateur étant une objectivité impartiale ennemie de toute effusion⁶⁰.

Le contact impliqué par l'ethnographie est fait de distance, mais il place également l'autre en position d'objet inerte et non de sujet participant. Par ailleurs, la démarche scientifique relègue la sensibilité au second plan et interdit toute forme d'effusion, c'est-à-dire de tension de l'un vers l'autre. Dans sa note du 25 juillet on peut lire : « Amertume. Ressentiment contre l'ethnographie, qui fait prendre cette position si inhumaine d'observateur, dans des circonstances où il faudrait s'abandonner⁶¹ ».

La deuxième raison qui justifierait cet échec de la relation est l'assimilation de l'Autre africain aux pratiques coloniales en vigueur. En effet, le système colonial impose que le colonisé intègre les manières d'être et de faire du colon. Le colonisé s'acculture réellement car

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹ Jean Dérive, « Un voyage ethnographique dans l'Afrique coloniale : *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris », in Romuald Fonkoua (dir.), *op. cit.*, p. 18.

⁶⁰ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, *op. cit.*, p. 13.

⁶¹ *Ibid.*, p. 433.

il adopte souvent le vêtement européen, la langue du colonisateur ainsi que sa pratique religieuse. Ces différentes attitudes conduisent à l'occultation au moins partielle de l'identité du colonisé, ce qui fait de lui « un fantôme », un être pas tout fait total, dans l'incapacité de confirmer les attentes de Leiris. Le frère noir que recherche Michel Leiris et dont la différence doit revitaliser un humanisme occidental qui s'épuise⁶² est absent au rendez-vous. En effet, ce frère noir n'évolue plus que dans le simulacre, complètement réduit à l'imitation et au mimétisme. Le colonisé se trouve sous emprise occidentale comme en témoignent ces propos de Michel Leiris :

Ils sont surtout sous l'emprise coloniale occidentale comme en témoigne ce passage :
D'autre part, le pays (ici le Gabon) est à un tel point christianisé, qu'il faudrait des jours de marche pour atteindre, en pleine forêt, des coins non gangrenés. La mission américaine est très puissante : elle paie l'impôt de tous ses catéchistes et rachète leurs prestations [...].
Missionnaires et commerçants s'ingénient à décomposer le pays. Pas un homme, pas une femme qui ne soit vêtu à l'européenne. Tous les toits de la ville sont en tôle ondulée⁶³.

Dans cette quête de l'Autre désormais vouée à l'échec, même la faune ne tient pas ses promesses exotiques : « De gros cynocéphales traversent la route. Mais aucun des éléphants qu'on nous avait promis. La sauvagerie, de plus en plus se perd⁶⁴ », regrette Michel Leiris.

Pour asseoir sa domination et afin de mieux exploiter les ressources de la colonie, le système colonial a besoin d'agents pour transmettre les volontés européennes : les interprètes jouent alors un rôle décisif. Nous retrouvons ici la question de la langue en milieu colonial, qui a des incidences en milieu post-colonial sur l'élaboration du discours et sur la construction de l'identité et de la subjectivité du sujet africain. À travers la politique de l'interprétariat, on comprend une fois de plus que le Noir qui parle la langue du colon n'est ni un passeur de culture ni un vecteur de relation, mais un agent aux ordres du discours colonial. L'imposition de la langue et de la culture européennes contribue à la perte d'identité du sujet colonisé, ce qui fait de lui le « fantôme » dont parle Leiris. La question linguistique constitue l'une des raisons du rendez-vous manqué entre le Blanc et le Noir, d'autant que la langue semble comporter une puissance d'attraction et de déracinement. Frantz Fanon analyse ce processus colonial derrière la formule antithétique de son titre, *Peau noire, masques blancs* :

Tout peuple colonisé – c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale – se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera

⁶² Jean Dérive, « Un voyage ethnographique dans l'Afrique coloniale : *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris », article cité, p. 19.

⁶³ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, op. cit., p. 229.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 258.

d'autant plus échappé de sa brousse qu'il aura fait siennes les valeurs culturelles de la métropole. Il sera d'autant plus blanc qu'il aura rejeté sa noirceur, sa brousse⁶⁵.

En cherchant à imiter le Blanc, en adoptant non seulement sa langue, mais aussi sa pratique spirituelle et sa culture, le Noir entre dans l'ère du simulacre, se spectralise et, finalement, se perd.

Par ailleurs, en interrogeant les raisons de l'échec de la relation colonisateur-colonisé, on peut convoquer Homi Bhabha, même si ses postulats critiques valent d'abord pour l'empire colonial britannique en Inde. Cela dit, Homi Bhabha parle d'une relation fondée sur l'imitation (*mimicry*) en situation coloniale et même post-coloniale. En effet, le mimétisme conceptualisé par l'auteur peut s'appréhender sous deux aspects. Le premier que nous qualifions de mimétisme passif, dont les conséquences sont visibles chez le colonisé, est l'œuvre du colonisateur. Selon Homi Bhabha, « le mimétisme colonial est le désir d'un Autre réformé, reconnaissable, comme sujet d'une différence qui est presque le même, mais pas tout à fait⁶⁶ ». Le système colonial, déjà en place avant le voyage de Leiris en Afrique, ne lui laisse pas la chance de rencontrer l'Autre dans toute sa singularité culturelle, car :

Le mimétisme est ainsi le signe d'une double articulation ; une stratégie complexe de réforme, de régularisation et de discipline, qui "s'approprie" l'Autre au moment où elle visualise le pouvoir⁶⁷.

Dès lors, en colonie, tout apparaît comme stratégie d'appropriation et de falsification de l'Autre. Mais, l'Autre dont il est question se met aussi à jouer le jeu de sa propre « réforme » déjà engagée. C'est là qu'émerge le deuxième aspect du mimétisme. Nous l'appelons mimétisme actif, car il est le fait du colonisé. Toujours selon Bhabha :

Le mimétisme est aussi toutefois le signe de l'inapproprié, une différence ou une réticence qui maintient la fonction dominante stratégique du pouvoir colonial, intensifie la surveillance et représente une menace immanente pour les savoirs "normalisés" et les pouvoirs disciplinaires⁶⁸.

Ce mimétisme apparaît comme une forme de résistance à l'ordre du discours et de la culture coloniale. Il induit une stratégie du colonisé visant à persuader le colon qu'il est un bon élève et qu'il assimile bien ses faits et gestes. Mais le mimétisme actif se fonde surtout sur la feinte et la fausse soumission. C'est pour l'avoir compris que l'ordre colonial « intensifie sa surveillance » à l'égard du colonisé.

⁶⁵ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 16 -17.

⁶⁶ Homi K. Bhabha, *The Location of culture*, Londres, Routledge, 1994, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduction française Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 148.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ *Idem*.

À travers les mobiles, l'écriture et la fin du voyage européen, nous avons revisité la notion de « voyage à l'endroit » à partir d'incidences culturelles, identitaires et relationnelles entre le voyageur européen et l'autochtone africain. Mais cela nous permet également de poursuivre le questionnement sur les projets migratoires dans la fiction africaine en direction de l'Europe à travers le « voyage à l'envers ».

B- Sur les chemins de l'Europe

Le voyage africain inverse le trajet du voyage européen qui est le plus souvent commandé par les exigences de la colonisation. Ce voyage prend un autre sens en contexte postcolonial avec l'avènement de régimes dictatoriaux dans les pays nouvellement indépendants, d'autant que l'écrivain voyageur est parfois contraint de quitter son pays. Mais, à l'ère coloniale, le voyage en terre européenne est avant tout réservé aux intellectuels, à ceux qui doivent aller s'initier à la raison, à la littérature et à la culture occidentales. Nous tenterons ici de relever quelques traits caractéristiques de ces différents types de voyages.

1- Le départ : une absolue nécessité ?

Si l'on se réfère à « la raison nomade⁶⁹ », dont Jean Boreil a esquissé les principes, tout le mérite du nomadisme réside dans le refus d'un sujet figé et fixé dans un espace. La réalité nomade invite ainsi l'homme à s'émanciper de la tyrannie de l'espace puis l'incite à courir vers d'autres lieux. Elle postule aussi l'idée selon laquelle l'être humain ne saurait mieux se définir qu'à partir des écarts et des détours spatio-temporels qu'il aurait à accomplir pour rejoindre l'Autre. Or, cet idéal est mis à mal par certaines coercitions qui finissent par faire de l'homme un sujet réduit à fuir. Il cesse de désirer le monde, car il l'arpente sous des contraintes, naturelles, sociales ou politiques. Dès lors, l'être humain peut être soumis à une insécurité matérielle, physique, psychologique et affective. Souvent contraints à l'exil, les écrivains africains sont appelés à mettre en perspective les problématiques de la possession/dépossession, de l'éloignement/proximité vis-à-vis de leur terre d'origine. Écrire l'exil constitue une manière de se dire soi-même et de dire le monde tel qu'il est perçu.

La littérature africaine – il ne s'agit pas ici de celle écrite par les Européens jusque dans les années 1930 et qui constitue ce qu'on appellera plus tard la « bibliothèque coloniale⁷⁰ » – s'écrit

⁶⁹ Jean Boreil, *La raison nomade*, Paris, Payot, 1993.

⁷⁰ Le philosophe congolais Valentin-Yves Mudimbe a parlé de « bibliothèque coloniale » pour désigner l'ensemble des savoirs qui ont contribué à une « invention de l'Afrique » (cf. *The Invention of Africa*, 1988, et *The idea of Africa*, 1994).

pour une large part dans l'intensification des échanges qui se sont créés à la suite de la rencontre coloniale. Héritiers de la langue du colonisateur par l'école coloniale, et imitateurs de ses pratiques littéraires, les premiers écrivains africains introduisent une forme de relation symbolique entre l'Occident et l'Afrique. La source d'inspiration réside, outre la « bibliothèque coloniale », dans la tradition orale comme *Les Esquisses sénégalaises* (1853) de l'Abbé Boilat et *Force-Bonté* (1929) de Bakary Diallo. Dans l'Afrique anglophone, on peut citer *L'Ivrogne dans la brousse* (1953) d'Amos Tutuola. Ces voix pionnières empruntent la langue du colonisateur, français ou anglais, pour mettre en scène des dynamiques sociales africaines qu'il s'agit de réhabiliter. L'adoption de la langue étrangère permet aussi un changement d'espace dans l'imaginaire des auteurs noirs qui occupent aussi d'autres fonctions : Bakary Diallo est tirailleur et interprète ; Paul Hazoumé est instituteur, formé à l'École Normale d'instituteurs de Saint-Louis au Sénégal. La langue du colonisateur comporte un arrière-plan socioculturel qui s'impose à l'écrivain car, d'après Frantz Fanon : « Parler une langue, c'est assumer un monde, une culture⁷¹ ». La rencontre et l'usage de la langue européenne constituent en quelque sorte une première étape du voyage du sujet africain vers le territoire européen. À l'ère des indépendances, les motivations du voyage en Europe n'en sont pas uniquement culturelles, mais aussi politiques.

L'instauration de régimes dictatoriaux dans les États nouvellement créés rend impossible toute liberté d'expression, ce qui contraint un certain nombre d'écrivains à l'exil, le plus souvent vers l'Occident. C'est ainsi que se développe une littérature de l'exil ou migrante en Afrique. Les auteurs africains de l'ère post-coloniale font de la problématique du départ un véritable motif de création. Le phénomène de l'exil devient presque un tropisme dans la création littéraire africaine si bien que Boniface Mongo Mboussa considère que la littérature africaine est « fille de l'errance » :

On retiendra que c'est notamment à Paris que le Guyanais Léon-Gontran Damas, le Martiniquais Aimé Césaire et le Sénégalais Léopold Sédar Senghor jettent les bases de la négritude. C'est aussi en France que les deux écrivains bantous les plus prolifiques, le Congolais Tchicaya U Tam'Si et le Camerounais Mongo Beti, produisent leurs textes. Enfin, c'est en exil que les Guinéens Camara Laye, Alioum Fantoure, Williams Sassine, Tierno Monémbo écrivent les plus belles pages de la littérature guinéenne d'expression française⁷².

⁷¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 35.

⁷² Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 37-38.

Mais, il importe aussi de rappeler que l'exil en tant que facteur coercitif du départ vers l'Europe prend des significations différentes d'un genre littéraire à l'autre. Le sens du déplacement se mesure à l'aune des aspirations des auteurs.

Par exemple, les poètes de la négritude confèrent à l'exil une dimension romantique qui mêle angoisse de l'âme et quête identitaire : *Pigments* (1937) de Léon-Gontran Damas exprime une constante fascination pour le vide et la mort, *Chants d'ombre* (1945) de Senghor consiste par la magie des mots en la résurrection de son Joal natal, et *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) d'Aimé Césaire décline la quête à distance de son identité. De leur côté, certains romanciers trouvent dans l'exil un moment sombre qui plombe la marche du sujet africain comme le montrent *Chemin d'Europe* (1960) de Ferdinand Oyono, mais aussi *Un nègre à Paris* (1959) de Bernard Dadié, ou encore les sombres années d'apprentissage de *Kocoumbo*, *L'étudiant noir* (1960). Les romans qui relèvent cette angoisse du sujet noir et sa lente dégradation physique et psychologique sont nombreux. Ainsi, selon Dominique Mongo-Mboussa, « L'exil devient un lieu d'initiation à travers lequel les héros prennent conscience de leur altérité, se découvrent à eux-mêmes, et tombent de temps à autre dans une impasse existentielle qui les conduit parfois à la mort⁷³ ».

Le départ vers l'Europe prolonge également, sous une autre forme, la rencontre entre l'Européen et l'Africain. En d'autres termes, les déplacements en direction du territoire de l'ex-colonisateur inspirent l'expression « voyage à l'envers » à Romuald Fonkoua, compte tenu de l'importance de cette dynamique sur le plan fictionnel. « Le voyage à l'envers est le contraire géographique et esthétique du « voyage à l'endroit » entrepris par les Européens. Il inverse donc le sens du parcours habituel. Le genre du récit de voyage n'y est pas revendiqué dans le paratexte, contrairement au « voyage à l'endroit » européen qui s'annonce comme tel. Romuald Fonkoua précise :

Dans la littérature d'Afrique noire et des Antilles de langue française, le récit du "voyage à l'envers" ne se dévoile jamais à la devanture de l'œuvre. Si *Mirages de Paris* d'O. Socé, *Un nègre à Paris* de B. Dadié ou *L'Aventure ambiguë* de Ch. H. Kane sont des exceptions puisque le titre de l'œuvre affiche le statut, le "voyage à l'envers" ne se découvre véritablement qu'à la lecture des récits⁷⁴.

Dans le déplacement de l'Afrique vers l'Europe, les mobiles ainsi que les incidences diffèrent de ceux du voyage européen vers l'Afrique. Le voyageur africain de l'ère coloniale et post-coloniale n'est pas un ethnologue, encore moins un explorateur. Il est, tour à tour, un

⁷³ *Ibid.*, p. 38-39.

⁷⁴ Romuald Fonkoua, « Le "voyage à l'envers". Essai sur le discours des voyageurs nègres en France », in Romuald Fonkoua (dir.), *Les discours de voyages*, op. cit., p. 118-119.

étudiant, un travailleur, un intellectuel ou un politique exilé ou expatrié. Mais à chacun de ces statuts correspond une raison qui provoque le déplacement vers l'Europe. La littérature africaine se fait ainsi l'espace d'évocation et de représentation du désir de l'Europe.

2- Du désir de l'Europe

Le voyage vers l'Europe à partir de l'Afrique post-coloniale constitue une partie des mobilités internationales effectuées dans le monde. Le contact avec l'Europe coloniale a pu constituer chez les Africains une incitation à rompre avec les attaches locales, une impulsion pour parcourir le monde afin de satisfaire un besoin existentiel. La fiction littéraire met en scène les processus circulatoires à l'échelle mondiale, explique les mobiles de départs de l'Afrique vers l'Europe. Alexandre Ndeffotene distingue deux types de motivations aux départs de l'Afrique :

Un tour d'horizon de la littérature africaine montre que les raisons du départ en exil n'ont pas changé depuis l'époque coloniale. Il est vrai que guerres, persécutions politiques et autres catastrophes naturelles sont généralement les principales causes de migration, et que celles-ci sont plutôt courantes sur le continent africain depuis de longues décennies ; mais la raison la plus couramment évoquée est la recherche de meilleures conditions de vie. C'est la poursuite d'un rêve qui pousse les candidats à l'exil vers l'étranger⁷⁵.

À la suite de cette réponse, on peut avancer que les raisons du départ de l'Afrique vers l'Europe sont liées à deux causes : endogènes et exogènes. Il existe des forces répulsives liées à la situation de l'Afrique et d'autres attractives, attachées à la richesse de l'Europe. Les mobilités internes à l'Afrique restent faibles, car les États africains peinent à instaurer une politique commune de libre circulation des personnes et des biens malgré la mise en place de la zone CEMAC⁷⁶.

À l'ère coloniale, mais aussi après, l'une des raisons principales du départ réside dans le besoin de connaissance. Le voyage s'effectue le plus souvent à la fin d'un cursus scolaire sur le territoire africain qu'il s'agit de prolonger à un niveau supérieur en métropole. Les nécessités de l'éducation expliquent la présence à Paris des écrivains de la négritude. C'est aussi l'époque des premières fictions africaines représentant la vie des étudiants noirs en Europe par des écrivains ayant fait leurs études en France. Ainsi, *Kocumbo, l'étudiant noir* (1960) de l'écrivain

⁷⁵ Alexandre Ndeffotene, « Écrire en exil : (d)écrire l'exil, traduire l'exil », in *Nodus sciendi*, vol. 5, mars-avril, 2014, p.7.

⁷⁶ Sigle qui signifie : Communauté Économique et Monétaire d'Afrique Centrale. C'est après quarante-cinq ans de débat que les pays de ladite zone ont acté la libre circulation des personnes et des biens dans cette région d'Afrique. On peut à ce propos consulter : « CEMAC : la libre circulation des personnes enfin actée en Afrique centrale », 1^{er} novembre 2017, <https://www.jeuneafrique.com/488838/politique/cemac-la-libre-circulation-des-personnes-enfin-actee-en-afrique-centrale/>, publié en ligne le 01 novembre 2017, consulté le 28 février 2020.

ivoirien Aké Loba retrace le trajet d'un jeune homme parti se former en France dans l'objectif de revenir un jour dans son pays natal avec l'influence et le pouvoir que procure le savoir. À la manière de Zacharie, le personnage du cuisinier dans *Le pauvre Christ de Bomba* de Mongo Bédi, s'exprime un besoin de connaître ce qui fait la force l'Occidental :

Moi, je vais te dire exactement de quoi il retourne, Père. Eh bien, voilà. Les premiers d'entre nous qui sont accourus à la religion, à votre religion, y sont venus comme à... une révélation, c'est ça, à une révélation, une école où ils acquéraient la révélation de votre secret, le secret de votre force, la force de vos avions, de vos chemins de fer, est-ce que je sais, moi... le secret de votre mystère, quoi⁷⁷.

Or, l'école et le savoir constituent un des éléments qui contribuent à la puissance de l'Occidental. Le départ est donc motivé par l'acquisition des lumières européennes, ce qui fait dire à Alexandre Ndeffotene : « Tels des Prométhée, les candidats à l'exil se lançaient à l'assaut de l'Olympe occidental pour y voler le feu sacré, le « savoir divin », grâce auquel ils espéraient apporter leur contribution à l'amélioration du sort de leur peuple⁷⁸ ». Pour autant, il faut parler ici d'expatriation plutôt que d'exil car la décision du départ est consentie par le candidat à l'éducation européenne. C'est avec le soutien de ses proches que Samba Diallo, attiré par « la raison occidentale », part pour la France afin d'« apprendre à lier le bois au bois⁷⁹ », ou encore pour chercher à comprendre « l'art de vaincre sans avoir raison⁸⁰ ».

À côté de cette raison endogène qu'est le devoir de connaissance, on peut s'intéresser aux raisons exogènes. Le départ peut être provoqué par la pauvreté qui gangrène le territoire africain et incite ses habitants à partir pour l'Europe. Ce désir d'Europe consiste en une mise en lumière des rêves, des fantasmes, des attentes exprimés par les Africains qui voient en l'Europe ce que Ken Bugul dans *Le Baobab fou* nomme « Le Nord référentiel, Le Nord Terre promise⁸¹ ».

La quête d'un espace plus accueillant et surtout plus riche s'explique aussi par la spoliation des peuples autochtones et l'exploitation de leurs terres par le système colonial. Comme par ironie, la terre de l'ancien colonisateur devient l'objet de multiples convoitises. Dans l'espace anglophone, les déplacements se font entre espace rural et espace urbain ainsi qu'en témoignent des récits comme *La Voix*⁸² de Gabriel Okara ou encore *Ma Mercedes est*

⁷⁷ Mongo Bédi, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Robert Laffont, 1956, p. 56.

⁷⁸ Alexandre Ndeffotene, « Écrire en exil : (d)écrire l'exil, traduire l'exil », article cité p. 7.

⁷⁹ Cheik Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1951, p. 21.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 165.

⁸¹ Ken Bugul, *Le Baobab fou*, Dakar, Nouvelles Éditions africaines, 1984, p. 45-46.

⁸² Gabriel Okara, *The Voice*, André Deutsch, 1964, *La Voix*, traduction française, Jean Sevry, Paris, Hatier, 1985.

*plus grosse que la tienne*⁸³ de Nkem Nwankwo. Ces récits décrivent le départ de jeunes protagonistes pour la ville et les mirages de la modernité, afin de trouver des moyens de subsistance et de sortir de la misère. Dans le monde anglophone, les conditions du départ correspondent à différentes situations évoquées par Évelyne Hanquart-Turner :

Esprit d'aventure, fuite en avant, pour d'autres mondes, vers un avenir plein de promesses et de potentiel, fuite tout court pour échapper aux contraintes réelles ou supposées d'un pays natal trop petit, trop dangereux, trop tyrannique, exil volontaire ou imposé par les conditions matérielles ou politiques⁸⁴.

La contrainte du départ vient ici d'une insécurité, d'un manque, de l'indigence matérielle et aussi de l'incapacité des politiques à mettre en place des conditions qui puissent garantir une vie décente à leur population. Ainsi, le départ en situation post-coloniale apparaît comme une nécessité et répond à une pulsion de conquête, à un désir de s'installer ailleurs afin de se réaliser pleinement. L'individu qui aspire au départ veut donc se libérer d'un espace prison et, dans ce contexte, l'Occident apparaît comme le lieu de tous les possibles. C'est le sens du roman de Jean Roger Essomba, *Le Paradis du nord*⁸⁵.

3- Le paradis du Nord, entre pays réel et pays rêvé

Dans ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler « écriture migrante », la critique a distingué deux tendances : celle des premiers écrivains africains ayant fait leurs études en Europe et qui sont le plus souvent rentrés au pays, celle des écrivains dit de la « migritude »⁸⁶ d'après la terminologie de Jacques Chevrier, et qui possèdent un passeport mondial.

Nous évoquerons d'abord les écrivains de la première catégorie qui représentent les voyages et séjours du Noir en Europe et qui insistent souvent sur la dureté des conditions de vie et les difficultés d'intégration à la société d'accueil. Les récits sont parfois autobiographiques – l'auteur décrit sa propre expérience du voyage –, mais il arrive que l'écrivain se choisisse un double imaginaire dont il relate les péripéties. Le nombre de ces récits finit par donner au paysage littéraire africain des années 1950-1960 la dimension d'une littérature du passage, dont le titre de Ferdinand Oyono, *Chemin d'Europe*, pourrait constituer une métaphore. Christiane Albert observe le développement d'un véritable genre :

⁸³ Nkem Nwankwo, *My Mercedes Is Bigger Than Yours*, Londres, Heinemann, 1975, *Ma Mercedes est plus grosse que la tienne*, traduction française, Josette Mane, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999.

⁸⁴ Evelyne Hanquart-Turner (dir.), *P.O.S.H : le départ et le retour dans le monde anglophone*, Paris, Éditions A3, 2000, p. 10.

⁸⁵ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, Paris, Présence Africaine, 1996.

⁸⁶ Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris, Édisud, 2006.

En effet, autour des années soixante, les récits plus ou moins autobiographiques mettant en scène des étudiants africains confrontés à la culture occidentale se multiplient à tel point que le recours à ce type de récits finit par apparaître comme une sorte de passage obligé pour tout apprenti écrivain africain et constitue de ce fait un courant important de la littérature de ces années⁸⁷.

Écrire le passage ou le séjour à Paris ou dans d'autres villes d'Europe relève avant tout de l'expérience personnelle. Alors qu'*Un nègre à Paris* de Bernard Dadié témoigne entre autres de la solitude que peut éprouver l'Africain en France, le roman *Mirage de Paris* d'Ousmane Socé, quant à lui, représente les insatisfactions, les surprises et les désillusions amoureuses du jeune Fara qui a toujours rêvé de Paris. Ces romans figurent souvent l'itinéraire d'une déception par le décalage culturel qu'éprouve le sujet africain après avoir tenté d'assimiler les pratiques occidentales. C'est donc toute la problématique culturelle liée au choc de la rencontre entre Afrique et Occident qui est mise en écriture dans la littérature francophone comme dans la littérature anglophone.

Les romans mettent aussi en scène les difficultés matérielles et psychologiques rencontrées par les travailleurs immigrés en France. Pour soutenir leur croissance économique, les puissances occidentales ont souvent fait appel à une main d'œuvre étrangère, ce qui entraîne une migration de type économique. La littérature s'empare aussi de ce sujet comme l'observe Christiane Albert :

Parallèlement à ces récits autobiographiques, une autre série de récits est publiée à la même période. Ils évoquent, eux aussi, l'expérience de l'exil, mais le font différemment des récits autobiographiques dans la mesure où il s'agit davantage d'un exil subi pour des raisons économiques, à la durée indéterminée qui correspond d'une certaine manière à une mise en littérature de l'importante migration économique des Maghrébins, Africains et Antillais qui se produisit à cette époque. En effet, le développement de l'industrie française nécessitait une main-d'œuvre importante qui fut largement fournie par les colonies. [...]. Ces récits sont, en outre, produits par des écrivains dont certains n'étaient pas forcément des intellectuels comme c'est le cas pour l'autodidacte Sembene Ousmane qui fut docker avant de relater cette expérience dans *Le Docker noir* (1956)⁸⁸.

Fort de ses opportunités professionnelles, l'Europe apparaît comme un territoire convoité. Toutefois, la condition du travailleur africain y demeure précaire, si l'on en croit certaines expériences comme celle du héros éponyme de Sembene Ousmane, le docker qui vit dans la misère à Marseille. Pour autant, le territoire européen reste difficile à atteindre en raison de la complexité des politiques migratoires et de la lourdeur de la bureaucratie :

La multiplication de titres adaptés à de nombreux cas de figures, tels que la carte de séjour portant la mention "travailleur saisonnier", bien utile dans l'agriculture et l'hôtellerie, ou "salarié en mission" pour les titulaires de contrats de travail dans le cadre de détachements, ou encore la carte dite "compétence talents" pour l'étranger susceptible de participer au développement économique

⁸⁷ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone africain*, Paris, Karthala, 2005, p. 30.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 32.

ou au rayonnement de la France, permet d'agiter autant de carottes sous le nez des postulants au séjour, le bâton n'étant jamais loin⁸⁹.

Le séjour dans le paradis du Nord implique donc la connaissance et le respect d'un certain nombre de règles et de lois. Face à cette complexité, certains migrants privilégient des moyens illégaux pour parvenir en Occident, dont la clandestinité. À travers le roman *Le Paradis du Nord* de Jean Roger Essomba, nous voudrions montrer tout l'écart entre le rêve du sujet migrant et la réalité du pays d'accueil, qui illustre les désillusions par rapport au désir d'Europe.

Le roman de Jean-Roger Essomba met en scène la clandestinité de deux personnages, Jojo et Charlie qui finissent par emprunter des voies illégales pour rejoindre la France. Le personnage de Jojo, grâce à son travail de serveur au bar du Sovotel, fait régulièrement la connaissance de touristes fortunés qui lui parlent de l'Europe et vantent ses charmes. Nourri de ces discussions, des informations puisées dans ses lectures et des images des médias, le personnage se décide à quitter son pays et sa famille. Par ce flux d'informations, la France, complètement idéalisée, hante ses rêves :

Oui, comme les autoroutes de France, tous ses rêves convergeaient vers Paris. Dans ces rêves-là, les images puisées à la télévision, au cinéma, dans les livres et aussi dans son imagination s'entremêlaient allègrement et de façon chaotique. Pour lui, Paris était synonyme de paradis. Un paradis qui dans ses rêves de nuit, se limitait toujours à un grand château avec des tours, de grandes places pavées, des cours où l'on faisait toujours la fête, de somptueux salons parcourus par des femmes toujours blondes, des galeries et des chapelles. Tout cela était noyé dans un immense parc où se découpaient des parterres de fleurs parfumées et des bassins d'eau réfléchissant les lignes majestueuses du château.

Ce rêve-là, il le faisait au moins une fois toutes les deux nuits⁹⁰.

Jojo fantasme la France qui s'incarne pour lui dans une architecture d'Ancien Régime où évolue une société aristocratique, menant une vie oisive et festive. La puissance onirique s'exerce à partir de la géographie, une carte de la France comprise dans un hexagone idéal :

Comment avouer à cet étranger que dans sa chambre, sur le mur en face du lit, il avait collé une gigantesque carte de France. Une carte de France dont il s'imprégnait chaque jour l'esprit, volontairement et involontairement, consciemment et inconsciemment. Et que chaque matin au réveil et chaque nuit avant de s'endormir, comme d'autres se jettent sur leur bible ou leur chapelet pour faire une prière, lui, il plongeait dans sa carte de France. Pendant de longues minutes, son regard sillonnait l'hexagone, suivant le tracé rouge des autoroutes ; allant de Lille à Bordeaux en passant par Paris, Orléans, Tour et Poitiers ; allant de Caen à Marseille en passant par Paris, Auxerre, Dijon, Lyon... Et tous les jours, son périple se terminait sur le polygone irrégulier coloré en jaune vers lequel convergeaient toutes les autoroutes : Paris⁹¹ !

⁸⁹ François Brun, « L'immigré entre maîtrise des flux et liberté d'exploitation », in Claire Rodier & Emmanuel Terray (dir.), *Immigration : fantasmes et réalités. Pour une alternative à la fermeture des frontières*, Paris, La Découverte, 2008, p. 63.

⁹⁰ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, op. cit., p. 13-14.

⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

Le voyage de Jojo en direction de la France se réalise d'abord par l'entremise d'une carte. De ce point de vue, l'attitude de Jojo est semblable à celle d'un explorateur partant pour l'Afrique coloniale. Il lui faut prendre ses repères, connaître précisément le territoire avant de l'explorer. C'est d'ailleurs la possession de la carte qui contribue à la domination des Européens sur le continent comme l'observe Yves Clavaron : « L'hégémonie européenne tient au pouvoir de représentation et la carte constitue un instrument privilégié de la maîtrise/métriase du territoire de l'Autre, lui-même sujet à une expropriation »⁹². Jojo tient ainsi la carte pour le territoire qu'il couvre d'un regard presque amoureux afin de se l'approprier. Le désir de la France le conduit à décider de quitter l'Afrique et son absence de perspective à n'importe quel prix. Avant d'aller commettre un vol dans une poissonnerie qui se soldera par le meurtre d'un gardien, Charlie se confie à Jojo :

Nous quitterons ce pays où les gens de notre condition ont à jamais l'horizon bouché. Nous avons enfin l'occasion d'atteindre la France, Jojo ! Penses-y ! La France : là-bas, nous aurons toutes nos chances. Il paraît que là-bas, il y a tellement d'argent qu'il suffit de se baisser pour le ramasser. [...]. Il y a partout des centres pour héberger les personnes sans abri. Il paraît même que lorsque tu es malade et que tu achètes les médicaments, la sécurité sociale te rembourse ton argent. Est-ce que ce n'est pas le paradis ça, Jojo ? Est-ce que ça ne vaut pas la peine de courir un petit risque⁹³ ?

Cependant, les deux candidats au départ ne sont pas tout à fait sûrs de ce que la France offre réellement, comme le montre l'utilisateur du modalisateur « il paraît ». Néanmoins, la situation de dénuement dans laquelle se trouvent Charlie et son ami ne leur offre aucune alternative. Il leur faut absolument partir pour toucher leur rêve français du doigt. Emmanuel Terray explique que l'émigration est une réponse à des situations désespérées :

Mais les candidats à la migration viennent le plus souvent de pays bloqués, verrouillés, où aucune perspective de transformation n'est concevable, où toute initiative se heurte à l'inertie, à la corruption ou à l'oppression, et où aucune action collective n'est possible pour changer la situation. En pareil cas, comme le montre Albert Hirschman, le départ est une solution rationnelle, il est même la seule solution rationnelle⁹⁴.

Il faut reconnaître que les propos d'Emmanuel Terray s'appliquent parfaitement aux pays africains ayant accédé à l'indépendance. La littérature africaine des années 1960 dénonce sous des métaphores très vives les « Républiques bananières », les « Villes cruelles » et les « États-honteux⁹⁵ ». Pour ce qui est du roman de Jean-Roger Essomba, l'espace camerounais

⁹² Yves Clavaron, « Récit de voyage et autorité européenne au XX-XXI^e siècles », in Yves Clavaron (dir.), *L'Europe comme figure d'autorité au XIX^e-XXI^e siècles*, *Revue Voix contemporaines*, http://cahierscelec.msh-lse.fr/sites/cahierscelec.msh-lse.fr/files/fichiers_joints/3-Clavaron.pdf, p. 1, consulté le 09 mai 2020.

⁹³ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁴ Emmanuel Terray, « Pourquoi partent-ils ? », in Claire Rodier & Emmanuel Terray (dir.), *op. cit.*, p. 23.

⁹⁵ Nous faisons respectivement allusion à l'œuvre de Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981 et à celle d'Eza Boto, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1956.

des années post-indépendance est présenté par certains personnages comme un enfer. Quitter ce pays est donc synonyme de salut.

Face à l'impossibilité d'obtenir un visa pour la France, les deux comparses empruntent la voie de la clandestinité. Le voyage s'accomplit dans des conditions précaires, rendant encore le déplacement plus périlleux. C'est à bord d'un bateau de fortune à destination de Marseille qu'ils s'embarquent pour la France :

Le vieux cargo dans lequel Charlie et Jojo embarquèrent le 5 avril 1986 transportait des bananes et du café à destination de Marseille. Pour les faire monter à bord, on les avait enfermés dans des tonneaux qui étaient supposés contenir de l'eau potable. Pour alourdir les tonneaux et éviter que les deux clandestins ne soient ballottés de gauche à droite, on les avait calés avec de vieux chiffons, des bouts de bois et même de gros cailloux. On les avait libérés lorsque le bateau avait atteint la pleine mer⁹⁶.

Partir ne se fait pas sans risque. Atteindre le paradis implique un certain nombre de sacrifices. Les candidats au départ semblent se plier à une forme de rituel, qui est suivi par tous les candidats à l'émigration clandestine. Le navire – souvenir du négrier – est souvent un cargo en mauvais état où les hommes sont traités comme des marchandises. Les candidats au départ risquent d'abord leur vie et quand avec un peu de chance ils parviennent à la « terre promise », ils éprouvent les limites de leurs rêves. En effet, d'autres ennuis commencent et marquent profondément leur psychologie et leur identité.

Le passage du « paradis rêvé » à « l'enfer vécu » peut se lire à partir d'un certain nombre de signes ou de fautes commises. Ainsi, le premier péché que commettent Jojo et Charlie est celui d'être arrivés au paradis (en France) par la voie clandestine et après avoir commis un casse pour financer leur voyage. En outre, leur première journée à Paris ne se passe pas comme dans leur rêve. Après s'être fait droguer et dépouiller par des compatriotes, Jojo et Charlie se réveillent dans une voiture volée à Saint-Denis dans un parking souterrain. Complètement déboussolés, ils tentent de trouver de l'aide, mais la femme dont Jojo s'approche, voyant sa couleur de peau et considérant aussi l'heure très matinale, prend ce dernier pour un violeur et alerte tout l'immeuble. Ils sont ainsi pris pour des violeurs : c'est leur deuxième faute. Le roman constate alors : « Décidément, leur entrée au paradis n'était pas une grande réussite⁹⁷ ». Enfin, pris en chasse par les forces de l'ordre alors même qu'ils cherchent où dormir dans un parc, Charlie est abattu par la police tandis que Jojo se jette dans la Seine pour échapper à la poursuite. Toutefois, après être venu en aide à une jeune fille qui se faisait agresser par un SDF en état

⁹⁶ Emmanuel Terray, « Pourquoi partent-ils ? », in Claire Rodier & Emmanuel Terray (dir.), *Immigration : fantasmes et réalités. Pour une alternative à la fermeture des frontières*, op. cit., p. 41.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 64.

d'ébriété, Jojo est accusé du meurtre de ce dernier. C'est son troisième péché au paradis. Tous ces délits constitueront plus tard les différents chefs d'accusation à son égard. Au paradis du nord, il acquiert même une nouvelle « vraie-fausse⁹⁸ » identité :

—Tiens, voilà ta carte d'identité.

Jojo prit la carte et la retourna dans ses mains. Il n'en croyait pas ses yeux : c'était une carte d'identité française. Il était devenu français ! Il ouvrit la carte et la lut : il n'était plus Joël Kondock, mais Jean-Philippe Sainpré né le trente mai mille neuf cent soixante-quatre à Pointe-à-Pitre en Guadeloupe⁹⁹.

C'est au bout de « trois mois » qu'il finit par s'adapter « à sa nouvelle vie ». « Il ne réagissait plus avec un temps de retard lorsqu'on l'appelait Jean-Philippe et ne fuyait plus la conversation lorsqu'on lui demandait comment était sa Guadeloupe natale¹⁰⁰ ». En effet, il s'était documenté à propos de *son* nouveau pays d'origine, mais cette supercherie identitaire ne dure pas longtemps. La police découvre l'imposture et le commissaire l'en informe : « Nous nous sommes renseignés, le service d'état-civil de Pointe-à-Pitre ne connaît pas de Jean-Philippe Sainpré. Ce nom n'existe d'ailleurs sur aucun autre fichier en France, même pas sur les registres de la préfecture qui vous a délivré votre carte d'identité¹⁰¹ ».

En outre, Jojo a perdu toutes ses illusions lors de son voyage, comme en témoigne cette réplique à sa sœur : — Non, Nina, je me suis mis dans le pétrin tout seul le jour où j'ai décidé d'aller cueillir le paradis. J'aurais dû savoir que ça n'existe pas, le paradis...¹⁰² ». Ce passage sonne comme un bilan très décevant.

Le voyage de Jojo apparaît comme une expérience qu'il fallait absolument faire afin d'alerter ses frères restés au pays, mais qui caressent aussi le rêve d'aller vivre en Europe. Après plusieurs mois d'instruction et de préventive, le procès de Jojo aux Assises s'ouvre le 20 juin 1987. Mais il ne présente pour seule défense qu'une lettre qu'il a écrite et remise à son avocat. De cette lettre, le lecteur ne connaît que l'esprit et non le contenu :

Ce n'est pas très bien écrit, mais je pense que vous arriverez à me lire. C'est mon histoire, ma vie. En la lisant, vous comprendrez pourquoi il ne faut pas l'utiliser pour me défendre, car non seulement elle ne m'aidera pas, mais elle entraînera aussi dans l'abîme ceux qui me sont chers. Si vous voulez m'aider, servez-vous de mon cas comme illustration pour leur faire comprendre que ça n'existe pas, le paradis¹⁰³.

⁹⁸ Jean-Roger Essomba, *Le paradis du Nord*, op.cit., p. 143.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 154.

¹⁰² *Ibid.*, p. 161.

¹⁰³ Jean-Roger Essomba, *Le Paradis du Nord*, op. cit., p. 63.

On peut dès lors comprendre que le récit tout entier correspond à cette lettre présentée au tribunal. Il ne s'agit pas de défendre le coupable qu'est Jojo, mais de mettre en garde les Noirs tentés par l'émigration. Jojo apparaît alors comme une victime expiatoire, le bouc émissaire, chargé de porter la condition de ceux qui nourrissent des rêves insensés de paradis.

Romuald Fonkoua estime que le « voyage à l'envers » se caractérise par une double dimension : « Si le voyage savant mène à la critique des discours européens et, d'une certaine façon, à l'humanisme, le voyage philosophique conduit à une prise de conscience de la vanité de la hiérarchie des savoirs constitués¹⁰⁴ ». Nous pourrions dire que le voyage à l'envers possède une troisième dimension : celle du voyage en tant que sacrifice. Ainsi, *Le Paradis du Nord* pourrait s'entendre comme un voyage sacrificiel. Le roman développe une stratégie argumentative fondée sur l'expérience du sujet destinée à montrer l'ambivalence de l'espace parisien et français. En parlant de l'ambivalence spatiale, Romuald Fonkoua cite Senghor qui relève ce trait caractéristique de la France : « Pour Senghor en effet, la France n'est pas le pays de la lueur et de l'espoir tout court, ni celui qui éclaire l'univers. Elle présente une image ambivalente de lumière et d'ombre¹⁰⁵ ». De ce voyage en France, le personnage rapporte de nouveaux savoirs et une nouvelle vérité qui permettent de sortir les candidats au départ de l'éblouissement produit par le rêve. En somme, si le voyageur Européen en direction de l'Afrique n'intègre pas la diversité des cultures dont il a du mal à reconnaître l'altérité, le voyageur africain en Europe, quant à lui, sous-estime les exigences propres à chaque société. Dans tous les cas, ni l'un ni l'autre ne parvient à nouer de vraies relations ou encore à réaliser une intégration aboutie au sein de la société qui l'accueille. De fait, les sujets africain et européen en déplacement n'expérimentent pas ce que Roland Barthes nomme les trois étapes de tout dépaysement, le voyage, le séjour et la naturalisation.

Ce rendez-vous manqué de part et d'autre renvoie également à l'absence d'un réel désir d'installation. Alors que le voyageur africain se conduit en clandestin et évolue aux marges d'une société qu'il ne peut intégrer, le voyageur européen se comporte un touriste, « un national en voyage¹⁰⁶ », observant superficiellement le monde qui s'ouvre à lui. Finalement, ce qui manque à l'ambition ethnographique de Leiris et au rêve démesuré du personnage de Jean-Roger Essomba, c'est ce que Barthes désigne par « l'ivresse de la résidence » et que l'on peut entendre comme une connaissance des lieux, des mœurs et de la langue. Elle devrait permettre

¹⁰⁴ Romuald Fonkoua, « Le " voyage à l'envers". Essai sur le discours des voyageurs nègres en France », in Romuald Fonkoua (dir.), *Les discours de voyages, op. cit.*, p. 143.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 175.

au voyageur de satisfaire son désir de connaître et d'habiter réellement chez l'Autre. Pour Barthes :

Le séjour à une substance propre : il fait du pays résidentiel, un espace composite où se condense la substance de plusieurs grandes villes, un élément dans lequel le sujet peut *plonger* : c'est-à-dire s'enfouir, se cacher, se glisser, s'intoxiquer, s'évanouir, disparaître, s'absenter, mourir en tout ce qui n'est pas son désir¹⁰⁷.

Si le voyage européen répond à l'attrait d'un exotisme suscité par les royaumes africains, c'est le cas de Michel Leiris en Abyssinie, le voyage africain obéit à une pulsion touristique représentée par l'expérience des grandes métropoles européennes et leur décor monumental. Il manque sans doute aux uns et aux autres de dépasser le désir primaire de la curiosité et la recherche éperdue du dépaysement et du mieux-être. À la fascination pour le sud chez l'Européen, répondent les mirages du Nord pour l'Africain, mais Tayeb Salih dans *Saison de la migration vers le Nord* (1969), après avoir effectué un voyage initiatique vers Londres, revient dans le Sud et un petit village du Soudan d'où il écrit son récit.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 176.

CHAPITRE II :

**LE PAYS NATAL COMME PRINCIPE DE CRÉATION
LITTÉRAIRE**

D'après Frantz Fanon, la conscience nationale se définit comme « la cristallisation coordonnée des aspirations les plus intimes de l'ensemble du peuple [...]. Elle est aussi « le produit immédiat le plus palpable de la mobilisation populaire¹⁰⁸ ». De ce point de vue, la conscience nationale naît d'un ensemble de combats dirigés contre le système colonial, visant à supprimer « certaines iniquités : travail forcé, sanctions corporelles, inégalité des salaires, limitation des droits politiques¹⁰⁹ ». Fanon met ainsi l'accent sur la lutte pour la liberté et la démocratie en tant que capacité des pays autrefois colonisés à se prendre en charge eux-mêmes. La conscience nationale durant l'époque coloniale naît pendant le combat mené par les pays opprimés. Cette revendication nationale passe aussi par la prise en charge du paradigme culturel en vue de donner une nouvelle orientation historique aux peuples colonisés. Et comme le dit encore Fanon : « Alors que les hommes politiques inscrivent leur action dans le réel, les hommes de culture se situent dans le cadre de l'histoire¹¹⁰.

Cela dit, l'histoire et la géographie africaines servent de supports et de référents aux auteurs africains¹¹¹. Cette tendance séculaire d'une écriture dite transitive fait de l'espace, du temps et des histoires des données inséparables et combien importantes dans la représentation de l'objet ou du sujet Afrique. Cela dit, le fonctionnement à partir d'un chronotope est aussi une caractéristique du genre romanesque selon Mikhaïl Bakhtine¹¹². Afin de mettre en lumière les impacts des grandes crises de l'histoire africaine comme l'esclavage, la colonisation et la mondialisation, l'espace-temps national ou transnational fait l'objet d'une scénographie¹¹³ en lien avec les questions identitaires. Même s'il convient de reconnaître que ce ne sont pas tous les textes africains qui mettent en avant un espace national localisable, toujours est-il que la littérature africaine, dans une large mesure, comporte une dimension référentielle qui passe par

¹⁰⁸ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, [1961], [1968], Paris, La Découverte & Syros, 2002, p. 145.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 199.

¹¹¹ Le roman africain, depuis les premières écritures jusqu'à nos jours, a toujours privilégié un rapport au temps et à l'espace africains. En effet, en partant des récits des pionniers comme Ousmane Socé, Bakary Diallo et Paul Hazoumé entre 1920 et 1940 (Lydie Moudileno) jusqu'aux auteurs dits de la migritude (Jacques Chevrier) dont certains font l'objet d'étude du présent travail, on peut aisément relever des allusions directes ou indirectes à l'Afrique soit en tant qu'espace diégétique soit en tant que motif d'écriture.

¹¹² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Voir l'essai « Formes du temps et du chronotope dans le roman », p. 235-398.

¹¹³ En parlant de scénographie dans la compréhension et l'interprétation du roman africain postcolonial, Yves Clavaron précise : « Dans le prolongement des travaux de D. Maingueneau, J. M. Moura esquisse une poétique postcoloniale fondée sur la notion de scénographie, par laquelle l'œuvre définit les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, l'espace et le temps à partir desquels se développe l'énonciation qu'elle se suppose ». L'œuvre postcoloniale, poursuit Yves Clavaron, manifeste une inscription forte dans son espace d'énonciation, qui est en même temps un espace de coexistence entre différents univers symboliques, autochtones et européens », Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, *op. cit.*, p. 11.

l'allusion, le symbole ou le mythe. À ce propos, Bernard Mouralis, dans un article qui fait déjà date, explique : « Dans un certain nombre de textes, la démarche de l'écrivain paraît surtout déterminée par le désir de mettre en scène, non un espace national précis – que celui-ci soit « réel » ou « imaginaire » – mais tout simplement un pays¹¹⁴ ». Ainsi, ce pays représenté peut se révéler comme « le pays rêvé », qui posséderait quelques similitudes avec « le pays réel ». Bernard Mouralis cite des auteurs ayant adopté ce modèle narratif : *L'enfant noir* de Camara Laye, qui évoque l'espace où le narrateur passe son enfance, les trois volumes des *Contes* de Birago Diop, dans lesquels il met en évidence certains éléments essentiels de l'espace ouest-africain, et *Un piège sans fin* ou *Le chant du lac* d'O. Bhêly Quenum, à l'intérieur desquels l'auteur évoque le cadre géographique où se situent respectivement la tragédie d'Ahouna et la mort des dieux du lac. Suivant Bernard Mouralis, il est possible de confronter les descriptions présentes dans ces œuvres avec la réalité à laquelle ces auteurs se réfèrent explicitement ou de façon indirecte¹¹⁵. Mais à côté de ces auteurs qui tentent de reconstruire un pays imaginaire à partir d'un substrat réaliste, d'autres insèrent leur récit dans une géographie repérable dans l'espace. C'est cette représentation du lieu en tant que donnée quantifiable et reconnaissable que Bernard Mouralis appelle « pays réel » :

D'autres écrivains en revanche, choisiront de situer l'action de leur roman dans un cadre socio-politique aisément identifiable et que le lecteur a tout loisir de retrouver sur une carte de l'Afrique. C'est dans cette perspective que je placerai, pour ne retenir que ces quelques exemples, des romans comme *Karim*, roman sénégalais, d'Ousmane Socé, *Les bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane, La trilogie (*Les cancrelats*, *Les méduses*, *Les phalènes*) de Tchikaya U Tam'si¹¹⁶...

La prose africaine constitue donc une parole sur l'espace et le temps d'Afrique, même si aujourd'hui, la fiction africaine intègre des lieux plus vastes. Loin de présenter cette écriture africaine transitive comme la revendication d'une essence noire, nous voudrions tenter de démontrer qu'il s'agit d'une tendance littéraire qui persiste au-delà des premières revendications identitaires. Les écritures du retour au pays natal sont rattachées à un ou plusieurs espaces et trouvent à s'exprimer à travers une poétique, dont on peut dresser un historique¹¹⁷.

¹¹⁴ Bernard Mouralis, « Pays réel, pays d'utopie », in *Littératures nationales. 2 Langues et frontières*, Notre Librairie, n° 84 juillet-septembre 1986, p. 48.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁷ Nous tenons l'expression de l'ouvrage collectif, *Histoire des poétiques*, dirigé par Jean Bessière et al., Paris, PUF, 1997.

A- Les temps de la conscience nationale et culturelle

La mise en procès du pays natal s'est toujours conçue avec et contre le « souffle des ancêtres¹¹⁸ ». C'est en puisant sélectivement dans le corpus de références originelles que les auteurs africains sont parvenus au maintien et au partage de toute une part de l'humanité jamais effacée malgré la succession des violences historiques subies par le sujet africain. Cela est d'autant plus vrai qu'à travers différents mouvements de revendication, de contestation et de valorisation, les écrivains africains des premières générations s'emploient à représenter la culture, la pensée et le savoir-faire des Noirs.

1- La négritude et le souffle des ancêtres

Parmi les mouvements culturels, politiques et intellectuels, la négritude demeure l'un des acteurs principaux de la valorisation du fonds culturel africain. Elle est le lieu où se scelle une rupture avec la conception d'une Afrique jadis présentée comme *sauvage, primitive* et *ambiguë*¹¹⁹. En d'autres termes, la négritude est l'origine de ce qu'Elikia M'Bokolo désigne comme « l'émergence de la conscience nationale ». Et comme il le dit : « Ce que la colonisation laissait à l'Afrique, c'était des États ; il appartenait aux Africains d'utiliser à leur guise ces États pour construire des nations¹²⁰ ». En effet, l'objet du combat de ce mouvement est la construction d'éléments politiques et culturels qui doivent permettre aux pays colonisés de passer du statut d'État à celui de Nation. Ceci peut encore se lire comme un devoir de souveraineté, la capacité à se gouverner soi-même. Ainsi, la négritude œuvre à la restauration de la culture et de la singularité de la pensée noire dans leur pleine existence. À l'opposé du discours occidental précolonial et colonial, il est désormais question de faire parler l'Afrique, de l'extraire d'une longue nuit de sommeil voire d'inexistence. Mais il est aussi question avec la négritude de débarrasser l'Afrique du caractère fantomatique que les Européens lui confèrent. Les figures marquantes du mouvement vont s'inspirer de la spécificité et de la dignité de la culture noire ainsi que de ses origines lointaines.

¹¹⁸ Cette expression est empruntée à Birago Diop, auteur du célèbre poème « Souffles », extrait des *Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1947. Nous voudrions ici désigner l'héritage culturel qui sert en même temps comme un matériau de la fiction dans la production littéraire africaine. En effet, comme nous tenterons de le montrer dans ce travail, les références au pays natal passent par la prise en compte d'un certain nombre d'éléments naturels, culturels, linguistiques, mythologiques, etc.

¹¹⁹ Georges Balandier, *Afrique ambiguë*, Paris, Plon, 1957. Dans cet ouvrage, l'auteur critique notamment la vision simplificatrice de l'Afrique dont le discours colonial occidental s'est rendu coupable. Il aura donc fallu aux Africains intellectuels et universitaires d'interroger et d'actualiser les ressources historiques et civilisationnelles de ce continent pour congédier cette perception ambiguë de l'Afrique.

¹²⁰ Elikia M'Bokolo, « Ce que dit l'Histoire », in *Littérature Nationales. 1. Mode et problématique*, Notre Librairie, n° 83 avril-juin, 1986, p. 11.

À travers la création du journal mensuel *L'Étudiant noir*, les étudiants africains et antillais de l'époque défendent et illustrent le savoir-faire et le savoir être noir. Nouredine Lamouchi précise les objectifs des fondateurs du journal qui, « affirmant la primauté du culturel sur le politique, [...] se donnent comme objectif primordial la défense des sources et des valeurs culturelles et morales africaines¹²¹ ». Les différentes voix/voies de Léopold Sédar Senghor¹²², d'Aimé Césaire¹²³ et de Léon Gontran Damas¹²⁴ sont inaugurales d'une profonde réflexion sur le devenir culturel et épistémologique que doit proposer l'homme noir au reste du monde. En plus de définir la singularité culturelle africaine, ils contribuent à son insertion dans le monde.

L'héritage de ce mouvement intellectuel et artistique se propage telle une onde de choc et sert de référence aux futurs écrivains et penseurs africains. La négritude, qui représente l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir, se trouve au fondement d'une écriture des origines en tant que mouvement intellectuel, culturel et politique. À ce titre, la complexité et la fécondité de ce mouvement participent au prolongement de la réflexion que nous souhaitons ici tenter : décrire et interpréter les modalités d'inscription du pays natal dans le projet esthétique africain francophone et anglophone contemporain. Il faut rappeler que la négritude est un mouvement francophone, parfois moqué par les anglophones comme Wole Soyinka qui répond que le tigre ne proclame pas sa « tigritude », mais qu'il sort ses griffes et bondit sur sa proie. Mais les systèmes coloniaux britannique et français ne fonctionnaient pas de la même manière : forme de laisser-faire d'un côté, recherche d'universalisme de l'autre, ce qui a généré des réponses différentes chez les sujets colonisés.

2- Le pays natal : des indépendances à la mondialisation

L'innovation littéraire africaine « post-négritude » se fait surtout contre l'héritage de ceux qu'on appelle « les pères de la nation ». Les écrivains africains de l'ère des indépendances décident de porter leur regard sur d'autres réalités socio-politiques. Le passé mobilisé et glorifié par les auteurs de la négritude ne constitue pas leur préoccupation première. L'écriture d'une Afrique des « corps glorieux des mots et des êtres¹²⁵ » qui connaît une certaine fortune sous la

¹²¹ Nouredine Lamouchi, « Le mouvement de la Négritude face à ses premiers lecteurs et critiques métropolitains : le cas de Jean-Paul Sartre comme exemple », in Dominique Chancé (dir.), *Entre deux rives, trois continents*, MSHA, Pessac, 2004, p. 189-197.

¹²² Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1956.

¹²³ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.

¹²⁴ Léon Gontran Damas, *Pigments*, Paris, Guy Lévis Mano, 1937.

¹²⁵ Nous empruntons cette expression à Valentin-Yves Mudimbe, *Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, Montréal, Humanitas, & Paris, Présence africaine, coll. « Circonstances », 1994.

négritude tend à s'effacer sous l'effet des nombreuses crises traversées par le continent. Cette rupture répond à une logique historique : les batailles n'étant pas toujours les mêmes, les sensibilités changent et évoluent vers d'autres configurations du paysage de la création artistique et littéraire. Cela dit, après la négritude qui a contesté le regard étriqué du système colonial et proposé une vision alternative sur le sujet Noir et les civilisations africaines, les penseurs noirs sont confrontés à de nouvelles tragédies liées à la période des indépendances.

D'une part, les écritures des indépendances traduisent la volonté d'émancipation politique et économique, d'autre part, elles mettent en lumière les difficultés qui empêchent une véritable accession des pays africains à la souveraineté internationale. Ces écritures, selon Bachir Tamsir Niane, vont accompagner le rêve d'une souveraineté politique, économique et surtout culturelle des pays africains :

L'indépendance enfin obtenue de haute lutte, les africains vont se lancer dans la construction de l'Afrique. Tout sera mis au service de l'édification de la nouvelle Afrique. Il y aura comme une sorte de militantisme forcé à cette époque. La littérature et partant le roman, n'échappera pas à cette tendance. Le roman aura en effet pour mission d'esquisser le futur ; il lui sera demandé de proposer un avenir possible et souhaitable pour les anciens colonisés¹²⁶.

Toutefois, le rêve d'une Afrique indépendante se change très vite en une longue suite de désillusions. La littérature africaine, sans distinction de langues d'écriture, se trouve à nouveau confrontée à un système politique tyrannique par l'installation des régimes de parti unique. Le roman des indépendances continue à s'écrire sur fond d'une réalité faite d'abus politiques et de privation de liberté pour les citoyens. Ainsi, depuis la révolution africaine des indépendances, la littérature africaine n'a de cesse de se renouveler :

La période post-1960 se caractérise par une véritable explosion des productions littéraires africaines. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que la littérature africaine francophone connaît son essor pendant la période postcoloniale, lorsque la France se retire du continent en tant que puissance colonisatrice. C'est également vrai pour les littératures de l'Afrique anglophone. Les écrivains ont su être des témoins de l'histoire en train de s'écrire, mettant leurs œuvres au diapason avec les grandes questions qui traversent leurs nations naissantes : le statut de la femme, la polygamie, les dictatures, les traditions, les enfants-soldats ou la migration¹²⁷.

Si le paradigme politique change après la négritude, les violences historiques persistent sous d'autres formes comme l'observe Lilyan Kesteloot :

¹²⁶ Bachir Tamsir Niane, « Le roman africain des indépendances », mars 2014, https://www.academia.edu/6786964/Le_roman_africain_des_ind%C3%A9pendances, consulté le 25 novembre 2019.

¹²⁷ Lire Tirthankar Chanda, « La littérature, ferment des indépendances africaines », 2019, <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20191225-afrique-independance-litterature>, publié le 25 décembre 2019, consulté le 25 novembre 2020.

L'histoire ne se répète pas, ni la littérature. La violence de la négritude était réponse à la violence coloniale et esclavagiste. Le nègre en était la victime et le blanc le bourreau. Dans nos romans africains d'aujourd'hui, la situation est plus subtile et plus perverses : Le blanc, l'occidental est moins visible, mais toujours aussi écrasant par sa force économique et sa technologie éblouissante [...]. A cette contrainte mentale s'ajoute la violence interne du nègre sur le nègre, du nègre qui a pris le relais du colonisateur et en fait autant ou pire¹²⁸.

En d'autres termes, les écritures des indépendances sont le reflet des vertiges sociaux et des turbulences politiques et économiques qui sévissent dans les territoires postcoloniaux. La force de la description qui accompagne les œuvres issus de cette période nous renvoie vers un espace-temps identifiable ; lequel peut être situé sur une carte. Par exemple, Sony Labou Tansi dans *L'État honteux* et Mongo Beti dans *Ville cruelle* situent leur récit respectivement au Congo Brazzaville et au Cameroun, deux territoires africains localisables.

La fiction des indépendances africaines apparaît comme une représentation du réel, mettant en perspective les lumières et les ombres des indépendances. En revanche, il n'est pas impossible de rencontrer dans la production de la période post-indépendante des années 1970, des œuvres dont la trame narrative se situe entre deux espaces, notamment l'Europe et l'Afrique. Cet entre-deux spatial signifie à la fois le lieu et le non-lieu du sujet africain, qui se retrouve progressivement partagé et écartelé entre deux univers. Le premier l'attire d'un point de vue matériel tandis que le deuxième le réclame de manière ontologique et historique. À cet effet, *L'Écart*¹²⁹ de Valentin-Yves Mudimbe est une œuvre représentative de ce que l'auteur appelle « la déchirure », tout comme elle inaugure une réflexion sur la subjectivité discursive du sujet africain à l'ère de la mondialisation. Se posent donc au fur et à mesure de la construction du sujet africain, la question de son appartenance spatiale et culturelle ainsi que celle de la constitution de sa biographie. Ainsi on peut se demander à partir de quel lieu le sujet africain parle désormais. Quels sont les éléments linguistiques, culturels et esthétiques dont il dispose pour asseoir cette parole provenant de sources multiples ? Cette interrogation nous fait basculer du côté des nouvelles formes de contraintes et de violences qui désormais inspirent la création artistique contemporaine dans le contexte de la mondialisation.

La mondialisation affecte l'Afrique y compris dans ses pratiques artistiques. En raison des mécanismes d'échanges entre les peuples, de la libre circulation des biens et des personnes, la mondialisation est parfois considérée comme une prédation culturelle et territoriale. Dans une certaine mesure, la situation contribue à repenser en profondeur le rapport entre l'écrivain

¹²⁸ Lilyan Kesteloot, « L'écrivain africain aujourd'hui », 2010, <http://africultures.com/lecrivain-africain-aujourd'hui-9207/>, consulté le 11 décembre 2018.

¹²⁹ Valentin-Yves Mudimbe, *L'Écart*, Paris, Présence africaine, 1979.

africain contemporain et son espace natal. Le sujet comme le pays d'origine est pris dans une véritable spirale d'échanges, de partages et de remises en question qui impactent son identité au point de remettre en cause son unité ontologique. La mondialisation implique ainsi une redéfinition de l'identité et de l'altérité : on sait par exemple que la couleur de la peau ne vaut plus nécessairement comme signe d'appartenance au territoire. Mais l'intérêt de la mondialisation comme phénomène et concept réside dans ce qu'elle possède de paradoxal et d'ambivalent : si la période correspond à une plus grande liberté de circulation et d'échange, elle coïncide également avec une intensification des politiques sécuritaires et nationalistes de contrôles des frontières. La mondialisation a entraîné des bouleversements qui ont permis une véritable reconsidération des acquis culturels et identitaires. Loin d'incarner le rêve d'une humanité réconciliée à l'échelle planétaire, la mondialisation révèle la fragilité du sujet contemporain et ses contradictions profondes.

Certains penseurs considèrent la mondialisation comme une aubaine économique¹³⁰, une bouée de sauvetage pour sauver les hommes de la disgrâce provoquée par la fermeture des frontières et la limitation des échanges, mais la mondialisation n'a pas apporté les conditions nécessaires pour rendre le monde contemporain plus habitable. Les territoires locaux sont affectés par la mondialisation, quelle que soit leur échelle. De fait, l'écriture du pays natal à l'ère de la mondialisation tient compte des bouleversements socio-politiques et culturels advenus dans l'espace d'origine qui ne ressemble plus aux souvenirs de l'écrivain. De fait, l'écriture du pays natal à l'ère de la mondialisation s'envisage comme une manière de penser et d'habiter tous les coins du monde. L'écrivain s'efforce d'articuler les rapports entre les hommes de cultures différentes, mais pour cela, il doit peu à peu bannir le lexique du malheur et de la mort, largement associé à l'Afrique contemporaine. Le nouveau mal de notre siècle apparaît dans des titres d'ouvrages au caractère explicite : « Identité meurtrière¹³¹ », « Insécurité culturelle¹³² », « Identité malheureuse¹³³ », etc. Cette titrologie représente assez bien les illusions et les désillusions de l'homme du XXI^e siècle dans son désir de proposer un nouveau rapport à l'Autre. Toutes ces pensées de la relation correspondent, chacune à sa manière, à ce que Edgard Morin conceptualise à travers le terme de « complexité¹³⁴ ». Notre

¹³⁰ Alain Minc, *La Mondialisation heureuse*, Paris, Pocket, 1998.

¹³¹ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1998.

¹³² Laurent Bouvet, *L'insécurité culturelle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2015.

¹³³ Alain Finkielkraut, *Les identités malheureuses*, Paris, Éditions Stock, 2013.

¹³⁴ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005.

présent serait donc fait d'un entremêlement de tissus culturels et identitaires, créant ainsi les nouvelles morphologies de l'anthropologie contemporaine.

Les écritures du retour se veulent mise en perspective du sujet dans le monde afin d'établir une poétique de la relation. Les écritures du retour tiennent lieu de médiation esthétique au sujet-écrivain pour tenter de dépasser des clivages socio-ethniques aux conséquences souvent meurtrières. La fiction africaine contemporaine se propose de penser la relation interhumaine à partir d'un ancrage local – l'inscription dans la terre natale – et du rapport que chaque sujet entretient avec elle et ses semblables.

B- Le roman francophone et la représentation du pays natal

En 2002, Ambroise Kom examine la question du retour au pays natal dans les littératures africaines francophones, qui ne semble pas avoir été pris en compte par la critique africaine. Ambroise Kom découvre, un peu déconcerté, l'existence d'une littérature portant sur le retour au pays natal et aborde le sujet dans un article intitulé « Il n'y a pas de retour heureux » :

Ce titre, je l'ai emprunté à un article paru dans *Peuples noirs – Peuples africains* n° 20 (mars-avril 1981, 17-22) sous la plume d'un certain Ahmadou Touré Ba dont tout semble indiquer qu'il s'agit d'un pseudonyme tant il est vrai qu'on n'a plus jamais rien lu sous cette signature alors même que l'article contient des informations d'une remarquable densité, autant sur la situation de l'immigré en France que sur les conditions de travail et de l'intégration des diplômés à leur retour d'Europe¹³⁵.

Faut-il comprendre que la quasi-absence de ce thème dans les débats littéraires est due à l'infortune du candidat au retour ? Ou au faible nombre des romans l'ayant abordé ? Pourtant la question des retours selon Ambroise Kom marque profondément la littérature africaine. Déjà, Aimé Césaire avec *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) et nombre d'écrivains de la Négritude abordent le sujet à travers le genre poétique. Ils considèrent le retour comme une occasion de renouer avec le passé et de retrouver l'identité originelle des Noirs. Le constat du faible usage du thème du retour au pays natal est aussi fait par Abdourahman Waberi, notamment dans les romans produits par les écrivains africains installés en France :

Ces nouvelles générations ne se contentent plus d'écouter sagement les grands maîtres, de quelque école qu'ils soient. À cet égard, on notera combien le thème du retour au pays natal a pratiquement disparu du paysage romanesque africain, c'est le thème contraire (l'arrivée de l'Africain en France) qui fait fureur chez les jeunes écrivains et, dans une moindre mesure, chez les moins jeunes. À se

¹³⁵ Ambroise Kom, « Il n'y a pas de retour heureux », in *Mots pluriels*, n° 20, février 2002, <https://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2002ak.html>, consulté le 05 mai 2020.

demander si le sentiment de culpabilité entretenu par les générations précédentes n'aurait pas disparu¹³⁶.

On observe ici une forme de rupture, voire de césure thématique qui va par ailleurs opérer comme une discontinuité esthétique. La nouvelle génération d'écrivains africains s'intéresse désormais à la problématique de l'arrivée et de l'intégration du sujet africain en France. Qu'il s'agisse d'arrivée ou de retour, la trajectoire littéraire adoptée par ces écrivains corrobore l'idée selon laquelle on ne peut plus parler d'une identité fixe ou figée, mais que celle-ci est désormais mobile et évolutive. En dépit de sa modestie, la critique sur les écritures du retour existe à travers, d'une part, le discours critique global en relation avec la pensée noire et ses modalités de formation¹³⁷ et, d'autre part, la critique littéraire en tant que telle.

1- À propos de la pensée globale sur le retour

En 2009, le magazine *Le Point* publie un numéro « Hors-série » dont le titre est « *La Pensée Noire : Les textes fondamentaux*¹³⁸ ». Au nombre des problématiques qu'aborde ce numéro, on peut relever celle de la quête d'identité des Noirs au XIX^e siècle et tout au long du XX^e siècle. Le numéro recense à cet effet les positions critiques de plusieurs penseurs noirs d'origines disciplinaires diverses. Ainsi, la question identitaire est traitée dans les récits autobiographiques, les discours politiques, les essais sociologiques... Il faut donc entendre par pensée globale l'ensemble des discours en provenance des sciences sociales et dont l'objectif est de produire un savoir sur le rapport entre le sujet Noir et son espace d'origine. Dans ce numéro, nous retrouvons par exemple le point de vue de certains historiens comme Mamadou Diouf d'après lequel « exister en tant que Noir impliquait d'abord pour les anciens esclaves de retrouver leurs racines africaines et la fierté d'être Africain ». Cette démarche de retour au pays – ou au continent – natal est pour Mamadou Diouf une manière de « retrouver les racines ». Ce qu'il nomme « le retour-recours à l'Afrique » s'illustre à travers des prises de positions diversifiées dont le but est de replacer l'Afrique dans le dialogue des civilisations. Mamadou Diouf évoque à ce propos « le congrès-événement », « le premier Congrès international des écrivains et artistes noirs » qui a eu lieu le 19 septembre 1956, dans l'amphithéâtre Descartes

¹³⁶ Abdourahman Waberi, « Les enfants de la postcolonie ». *Précédé d'une note liminaire*, in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, p. 157.

¹³⁷ D'après Catherine Golliau : « La pensée noire, c'est d'abord se penser noir. Chacun à sa manière : nous aurions pu intituler ce hors-série "pensées noires", tant les prises de positions sont plurielles, des écrits de Dubois, de Garvey, de Baldwin, de Césaire à Malcolm X et même à Farrakhan » in *Le Point. Hors-série*, Avril-Mai, 2009, numéro 22, p. 3. On pourrait ajouter que la pensée noire est une pensée de/sur l'Homme. Elle transcende les contradictions de l'histoire, les cris de rages et de douleurs pour s'accommoder aux logiques de passages et aux dialogues entre les peuples.

¹³⁸ *Le Point, La Pensée Noire. Les textes fondamentaux*, « Hors-série », avril-mai, 2009, numéro 22.

de la Sorbonne, à Paris. À ce congrès, qui enregistre la présence des plus grands noms des arts et de la culture du monde noir, participent : « le diplomate haïtien Jean Price Mars, le Martiniquais Aimé Césaire, les Sénégalais Léopold Sédar Senghor et Cheikh Anta Diop, le Malien Amadou Hampâté Bâ et les Noirs Américains Richard Wright et James Baldwin¹³⁹ ». Selon Mamadou Diouf, « leur intervention n'est pas une rupture mais une plongée enthousiaste dans le cours de l'histoire pour y introduire l'acteur noir. Le lien intellectuel et moral qui soutient l'idée d'une nation africaine, au centre duquel se trouve le continent africain, est alors réactivé »¹⁴⁰. Tour à tour, les participants à ce Congrès portent des regards critiques sur la manière de mobiliser les ressources du pays ou du continent natal. Cette pensée globale noire constitue aussi le lieu d'une réflexion sur l'apport épistémologique et spirituel du Noir et où s'amorce l'érosion d'un ordre occidental du discours. On peut aussi penser que cette diversité de discours signifie une quête multiforme de l'Afrique de la part de la diaspora.

2- Le discours romanesque face au retour

Le roman est par excellence l'espace du retentissement de l'histoire des hommes et de leurs pérégrinations. Il met en perspective le retour au pays natal souvent sous le signe de la déchirure. En effet, les premiers romans francophones à représenter le retour au pays natal ont, de façon presque invariable, mis en avant soit la mort, soit la folie du personnage en quête de son passé. Les candidats au retour ont le plus souvent péri sans laisser de traces ou s'en sont sortis complètement détruits. L'une des raisons de cette répétition du tragique se situe dans un refus ou une incapacité du sujet africain à s'assimiler à la culture occidentale, à faire la synthèse des cultures.

Dans le domaine anglophone, on pense à la tragédie qui ponctue le parcours d'Okonkwo, personnage du roman *Things Fall Apart (Le Monde s'effondre)*¹⁴¹ de Chinua Achebe. Si, par son titre, Chinua Achebe rend lisible la dislocation d'une Afrique ancestrale, son personnage constitue la figure centrale d'une tradition aux principes stricts. Okonkwo n'admet pas la modernité spirituelle et morale introduite par le colonisateur et, de fait, refuse les changements que lui impose l'histoire. La rencontre avec l'Occident a pour conséquence le démembrement du corps culturel africain, la destruction de sa puissance symbolique illustrée

¹³⁹ Mamadou Diouf « Les racines retrouvées », in *Le Point. La Pensée Noire*, numéro déjà cité, p. 43.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴¹ Chinua Achebe, *Things Fall Apart* [1958], Londres, Heinemann, 1996, *Le Monde s'effondre*, traduction française Michel Ligny, Paris & Dakar, Présence Africaine, 1972.

par la mort d'Okonkwo. Thomas Melone assimile le parcours symbolique d'Okonkwo vers la mort à la tragédie de l'histoire du sujet africain :

L'œuvre de Chinua Achebe laisse décidément au lecteur une impression par trop déprimante : celle d'un monde tourmenté par le mal, se décomposant en morceaux épars et toujours s'acheminant inéluctablement vers le chaos total. Aucune action entreprise par l'homme n'y parvient à son terme. Aucune satisfaction véritable qui attende l'itinérant à l'étape ultime de sa marche désespérée vers la quiétude. C'est l'échec total, individuel aussi bien collectif. La vieille génération n'arrive jamais à s'arracher au changement imposé par le mouvement de l'histoire. Les jeunes évolués n'y réussissent jamais leur révolution. Ceux des hommes investis du pouvoir de guider le peuple sombrent toujours dans la folie ou la mort brutale, ou terminent leur vie en prison, et les colonisateurs, détenteurs du savoir et du pouvoir absolu, en arrivent toujours à douter de leur propre sagesse, tandis que le monde qui s'effondre, s'il symbolise sans conteste la mort de l'Afrique n'en signifiant pas moins l'échec de la plus belle entreprise, de la plus belle mission que l'Europe se soit assignée en Afrique : la mission de civilisation. C'est qu'Achebe est obsédé par l'échec de l'homme dans son désir violent de réaliser le bonheur de l'humanité. Mais comment expliquer cet échec¹⁴² ?

On peut s'étonner d'un tel enthousiasme pour « la mission civilisatrice » européenne, mais ce qui importe, c'est que la rencontre coloniale a échoué, en raison notamment de l'iniquité du système colonial qui bloque toute évolution. À propos du colon et de l'autochtone, Steeve Renombo observe : « Les uns comme les autres ne sont pas parvenus à articuler le mouvement irrépressible portant toute entité vers l'évolution¹⁴³ ». Dans le domaine francophone, l'échec de la synthèse culturelle est illustré par Samba Diallo, protagoniste de *L'aventure ambiguë* de Cheik Hamidou Kane. Contrairement à l'attitude réfractaire d'Okonkwo, le héros se caractérise par la volonté de se fondre complètement dans la culture occidentale. Cette volonté d'assimilation se révèle à terme fatale pour le personnage et pour l'ordre culturel auquel il appartient. La folie revêt une symbolique particulièrement significative dans le roman. Loin d'être devenu fou parce qu'il est atteint d'une défaillance psychologique ou mentale, le Fou de *L'aventure ambiguë* conserve toutes ses facultés cognitives et même spirituelles. En revanche, son comportement et ses récits douteux lui valent une continuelle mise à l'écart :

Un jour en expliquant comment il avait été blessé au ventre – de fait, il y portait une cicatrice – l'homme s'était subitement recroquevillé, puis était tombé, les bras au ventre, en poussant un râle d'agonie. Une longue fièvre avait suivi. Depuis, on s'ingénia à l'éviter, cependant que lui-même ne se remettait de ses crises que pour courir à la recherche d'auditeurs complaisants, devant qui il faisait revivre dramatiquement les circonstances de ses souvenirs¹⁴⁴.

Ostracisé par les siens, le Fou reste néanmoins très proche du maître, qui appartient à la lignée royale et assure les fonctions de guide spirituel au pays des Diallobé. La séquence qui

¹⁴² Thomas Melone, *Chinua Achebe et la tragédie de l'histoire*, Paris, Présence Africaine, 1973, p. 230-231.

¹⁴³ Steeve Renombo, *L'écriture et le voyage : Approche de l'itinérance. Contribution aux travaux sur le comparatisme et la théorie littéraire*, Thèse soutenue en 1999-2000, à l'Université Paris-Sorbonne, Paris IV, sous la direction de Jacques Chevrier, p. 68.

¹⁴⁴ Cheik Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, p. 99.

illustre la proximité entre les deux personnages est celle où le maître des Diallobé accepte enfin d'écouter entièrement l'histoire du Fou à propos de son séjour en Occident :

- Comment c'est, là-bas ? S'enquit le maître.
Une furtive expression de bonheur se peignit dans le regard du fou.
- C'est vrai ? Tu veux que je te dise ?
- Oui, dis-moi
Et le fou parla ainsi :
- Ce fut un matin que j'y débarquai. Dès mes premiers pas dans la rue, j'éprouvai une angoisse indicible. Il me sembla que mon cœur et mon corps se crispaient...¹⁴⁵

Le Fou poursuit alors son récit captant toute l'attention du maître. Le rapprochement de ces deux êtres aux statuts sociaux opposés peut permettre d'instaurer un parallèle entre le Fou en tant que personnage du roman et le fou du roi en tant que pièce au jeu d'échecs. En effet, au jeu d'échecs, la place et la fonction du fou sont essentielles pour le joueur et pour le dénouement du jeu lui-même. Le fou/les fous est/sont donc une/des pièce(s) qui se place(nt) l'une à côté du roi et l'autre à côté de la reine et peuvent parcourir tout l'échiquier en diagonale. En plus de cette capacité à passer d'un endroit à un autre, le fou conserve toujours sa couleur ou son identité. Le héros du roman de Cheik Hamidou Kane apparaît comme le fou du maître ou du roi. Le voyage du Fou en Occident et son retour au pays des Diallobé s'apparentent à cette traversée en diagonale que peut effectuer le fou sur l'échiquier qui se trouve être ici le pays des Diallobé et l'Occident.

Par ailleurs, le Fou tient fermement à garder ses références culturelles et n'accepte pas de perdre sa couleur. Il est d'ailleurs présenté dans le roman comme « un fils authentique du pays¹⁴⁶ ». L'apparition du Fou apporte ainsi un éclairage sur l'issue de la rencontre des cultures. Le Fou, en effet, ne supporte pas le désintéret de Samba Diallo pour les pratiques spirituelles et religieuses à son retour de France et n'a d'autre choix que de tuer Samba Diallo, pourtant pressenti jadis pour être le successeur du maître. Le dialogue suivant retranscrit leurs vifs échanges et la fin tragique qui en résulte :

- Samba Diallo le repoussa et se leva pour s'en aller.
- Tu ne peux pas t'en aller ainsi, sans prier, lui cria le fou. Tu ne peux pas !
« Peut-être, après tout. Contraindre Dieu... Lui donner le choix, entre son retour dans votre cœur, ou votre mort, au nom de Sa gloire. »
- Tu ne peux pas t'en aller. Arrête, oh, arrête ! Maître...
« ... Il ne peut pas éluder le choix, si je L'y contrais vraiment, du fond du cœur, avec toute ma sincérité... »
- Dis-moi que tu prieras enfin demain, et je te laisserai...
Tout en parlant, le fou s'était mis en marche derrière Samba Diallo, fouillant fébrilement dans la profondeur de sa redingote.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 98

- « Tu ne saurais m’oublier comme cela. Je n’accepterai pas, seul de nous deux, de pâtre de Ton éloignement. Je n’accepterai pas. Non... »
 Le fou était devant lui.
- Promets-moi que tu prieras demain.
 - Non, je n’accepte pas...
- San y prendre garde, il avait prononcé ces mots à haute voix.
 C’est alors que le fou brandit son arme, et soudain, tout devint obscur autour de Samba Diallo¹⁴⁷.

Le tragique de cette situation révèle l’antinomie qui désormais caractérise la relation entre deux sujets d’un même espace. Le Fou récuse les mutations occasionnées par le séjour de Samba Diallo en Occident. Il pourrait donc être l’image et le symbole d’une Afrique encore jalouse de ses références et à laquelle tenait si fortement Okonkwo. Samba Diallo serait en revanche l’homme des temps présents, disposé à aller vers l’autre sans peur ni retenue. L’une et l’autre de ces deux attitudes comportent aussi bien des avantages que des risques sur le plan social, culturel et politique. Mais la lucidité avec laquelle l’auteur traite de la conservation des valeurs ainsi que de la relation à l’Autre montre bien à quel danger s’expose l’homme contemporain, parfois oublieux et instable culturellement. Si, parfois, la culture du pays natal exige de rester le même, il peut arriver que, curieusement, elle demande d’être l’Autre ou invite à apprendre de l’Autre. Dans tous les cas, le retour de Samba Diallo se solde par sa mort. Celui qui revient est le plus souvent soumis à des incidents de parcours et à des paradoxes identitaires liés à sa situation d’errance. Quand il ne peut plus être le « même », il doit obligatoirement devenir l’Autre. Dans cette double inconstance identitaire, il est soumis à une double contrainte : satisfaire les membres de sa communauté, au risque d’être rejeté ou carrément exclu ; s’intégrer au sein de la culture du pays d’accueil, afin de ne pas devenir un marginal.

3- L’Impasse ou l’impossible retour ?

*L’Impasse*¹⁴⁸ de Daniel Biyaoula constitue l’une des premières fictions contemporaines à mettre en relief les contradictions et les complexités vécues par un sujet ayant séjourné longtemps hors de son pays. En effet, quand après quinze ans de vie en France, le personnage principal, Joseph Gakatuka, décide de retourner au Congo Brazzaville afin de revoir sa famille, il est comme pris au piège. Gakatuka imagine ce moment du retour comme un instant salutaire et une manière de se libérer du regard moqueur et condescendant de l’Autre dans le pays d’accueil qu’est la France. Gakatuka doit répondre à toutes sortes de questions en rapport avec « les conditions de vie épouvantables et inhumaines dans lesquelles vivent les

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 187.

¹⁴⁸ Daniel Biyaoula, *L’Impasse*, Paris, Présence Africaine, 1996.

Africains »¹⁴⁹. En outre, il subit des insultes et des propos racistes du fait que sa petite amie, Sabine, est blanche. Si leur relation est qualifiée par les parents de Sabine de « contre-nature », les gens autour d'eux, Blancs et Noirs, ne cachent pas leur dégoût et leur ressentiment comme le montrent les mots Gakatuka, personnage-narrateur :

Il n'y a qu'à voir combien ça effare les gens, les Noirs comme les Blancs, qu'on puisse aimer quelqu'un d'une autre couleur. Des relations anormales, des névrosés qu'ils appellent ça. Et toujours des bassesses, des exécutions, des raisons pas avantageuses qu'ils forgent pour les mettre à mal, les couples mixtes. Il est en acier trempé leur cœur ! Vicieuse ! qu'on a souvent hurlé à Sabine. Complexé devant les Blancs ! que m'ont à l'occasion dit mes frères et mes sœurs de races. "Hé ! toi noiraud, tu crois que tu vas devenir blanc ? " qu'ils ont souvent rugis avec fiel, les hommes blancs, de leur voiture, quand j'étais avec Sabine¹⁵⁰.

Dans un contexte social où la couleur de la peau détermine l'acceptation de l'Autre, seul l'amour de Sabine lui permet de supporter le rejet et le mépris systématique dont il fait l'objet. De plus, à entendre continuellement des remarques désobligeantes, Gakatuka a du mal à se penser en dehors de sa couleur de peau. Les discours extérieurs racistes finissent par former un miroir déformant qui l'enferme et l'aliène. Or, Sabine lui demande de se considérer comme un être à part entière, indépendamment de l'image qu'on lui tend : « – Mais enfin, Joseph ! C'est toi qui as réagi tout à l'heure ! T'as qu'à ne pas te penser en Noir ! Pense-toi en humain, Joseph ! »¹⁵¹. Cette invitation à se penser « en humain » peut passer pour une relecture de l'anthropologie littéraire et même sociale dans un contexte de mondialisation qui favorise plutôt la porosité identitaire. Le caractère noir, incessamment rappelé sur un monde insultant, nuit au statut et à la position du personnage qui a du mal à s'intégrer dans son pays d'accueil. Gakatuka devient ainsi un « homme sans qualité »¹⁵², puisque sa présence trop marquée par sa couleur ne parvient pas à faire de lui un corps présent. Moqué, rejeté et exclu, Gakatuka se réfugie dans la colère et cherche les moyens de sortir de sa situation de blocage. Mais alors, comment se penser autrement pourrait l'aider à préserver sa part d'humanité ? Quel moyen a-t-il à sa portée ? L'amour entre Sabine et Joseph Gakatuka opère comme un facteur d'intégration au sein d'une société contemporaine traversée par des courants migratoires importants. De plus, leur relation amoureuse apparaît comme le symbole d'un métissage volontaire qui serait une réponse aux cloisonnements sociaux, politiques et culturels de la société. Ce modèle de métissage consenti s'oppose à celui dont parle Yves Clavaron et qui résulte de la volonté de domination manifestée par certains acteurs du système colonial :

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 154.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 164 -165

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 166.

¹⁵² Nous empruntons l'expression à Robert Musil, *L'homme sans qualité*, Paris, Seuil, 1957.

À l'époque moderne, les impérialismes français et britannique ont généré un monde moins métissé que clivé, où coexistent deux structures politiques, sociales et culturelles, dont l'une assujettit l'autre sans pour autant la faire disparaître. Cette société, quoique non encore métissée, produit déjà des métis, biologiques ou culturels, dont la position en "entre-deux" est problématique¹⁵³.

En situation coloniale, le métissage renvoie à une rencontre entre deux cultures dont l'une s'impose à l'autre soit de manière directe soit de manière indirecte selon le pays colonisateur. Ainsi, « l'on oppose le projet universaliste d'assimilation culturelle à la française et la perspective différentialiste de préservation des identités à l'anglaise¹⁵⁴ ». Même si, dans un cas, l'étranger est assimilé pour être francisé et, dans l'autre, placé dans une forme d'apartheid, le métissage apparaît comme l'issue inévitable des contacts amorcés par l'acte colonial et une réalité irréversible à l'ère de la mondialisation.

Gakatuka considère qu'un retour au pays natal pourrait l'aider à échapper à la discrimination dont il est victime en France. En réalité, son retour est un moyen pour retrouver sa place en tant qu'élément du corps social et aussi d'opérer une sorte de rédemption. Toutefois Gakatuka ne semble pas avoir bien évalué les changements intervenus dans la société depuis son départ. En fait, une nouvelle Afrique est née en son absence, qui renégocie son rapport au monde par l'entremise des médias et des transferts culturels. Le monde s'est ainsi invité en Afrique sous différents aspects, culturels et technologiques. Le Congo natal de Gakatuka est devenu le réceptacle d'une culture mondiale qui exige de lui une posture digne d'un Africain évoluant en France depuis une bonne dizaine d'années. Comme le dit Jacques Chevrier : « le héros [Gakatuka] ne répond pas au standard vestimentaire attendu d'un Africain qui « a fait Paris¹⁵⁵ » ». À sa descente de l'avion au Congo, en effet, il est froidement accueilli car son apparence physique contraste avec celle des autres voyageurs congolais qui portent des « manteaux en cuir, en laine ou une fourrure. Certaines des filles ont même mis des gants »¹⁵⁶ malgré une température qui atteint les trente-huit degrés à l'extérieur. Gakatuka n'arbore pas les signes ostensibles de la réussite à la différence de ses compatriotes. Il fait donc l'objet d'interpellations pleines de mépris :

Sur le balcon, il y a des tas de gens. Ils font de nombreux gestes, poussent des cris. J'entends quelques sifflets. Je saisis même quelques-unes de leurs paroles. « Hé ! toi ! Tu ne viens pas de Paris, toi ! » ; « T'as vu comment tu es maigre, toi ? tu dois être clochard, 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. C'est à moi et à mes semblables qu'on s'adresse ainsi. C'est que je ne suis pas

¹⁵³ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op. cit., p. 53.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁵ Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, op. cit., p. 166.

¹⁵⁶ Daniel Biyaoula, *L'Impasse*, op. cit., p. 29.

le seul à ne pas avoir vêtu de costume ni de manteau. Je ne mets pas longtemps pour comprendre qu'on attendait quelque chose de moi, que je ne l'ai pas apporté de France, que je ne donne pas vie à un idéal, que je brise des rêves, que je ne matérialise pas ce qu'on doit chercher à fuir ! Vrai, ça me remue, les paroles des gens. [...] Il y a même des huées. Ah ! elle n'est plus tenable, la place ! Je n'ai qu'une envie : courir, m'engouffrer dans l'aéroport¹⁵⁷.

Cette abondance d'exclamations traduit à la fois la déception et le degré d'exigence envers celles et ceux qui reviennent au pays. De fait, celui qui rentre doit se conformer à un modèle de réussite et d'intégration dans la société d'accueil. Il doit prouver que son séjour en terre européenne rime avec aisance financière et matérielle. C'est donc une forme d'*européanité* qu'il doit afficher et assumer, car le contraire peut lui valoir le mépris en plus de l'exclusion. Au niveau familial, les attentes sont aussi les mêmes et on lui démontre que l'on est bien informé des codes de conduite et des modes de vie des autres cultures :

L'un après l'autre mes parents et mes amis me font un gros baiser sur la bouche. Même grand-mère et oncle Titémo. Tous deux me bavent dessus. Un peu plus que les autres. Chaque fois c'est comme si je devais avaler un bol de glaires ce qui se passent en moi. Mais je ne fais ni ne dis rien qui puisse exprimer tout ce qui me remue. J'ai vite compris que c'est comme ça qu'on manifeste sa joie au pays, qu'ainsi peut-être on se sent plus proche des Blancs¹⁵⁸.

Gakatuka remarque que la manière d'accueillir au sein de sa communauté a changé. L'usage du baiser par ses amis et ses parents traduit l'adoption d'une nouvelle pratique de salutations dont il ne parvient pas à déterminer l'origine. Cette pratique d'hospitalité importée et finalement adoptée par les siens met Gakatuka en face d'une réalité qu'il ne pouvait imaginer. De fait, cette reprise locale d'habitudes étrangères éloigne le narrateur de sa famille bien plus qu'il ne les rapproche.

À l'évidence, il s'agit là d'un retour manqué, qui pose la question de la place de l'Autre dans l'univers familial et dans la société en général. Ainsi, le « je » devient étranger à lui-même et ne peut plus réintégrer la communauté qu'il a quittée, ce « nous » social et familial qu'il ne reconnaît pas. Le pays natal, lui-même, provoque un malaise chez Gakatuka : « Je rêve de Brazza, de la chaleur dans laquelle on y vit. Mais sur place, je m'aperçois que ce n'est pas mieux, que c'est juste la nature de l'anonymat où on nous confine qui change, qu'à Brazza on nous veut anonymes et réels à la fois, inexistants et matériels¹⁵⁹ ». Gakatuka, désemparé, a

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 30-31.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 37-38.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 96-97.

perdu ses repères et se sent doublement exclu, par les siens après l'avoir été par les Européens, comme l'observe Jacques Chevrier :

Finally, le roman de Daniel Biyaoula évoque un fait de société rarement évoqué : la couleur de peau n'est pas seulement un motif de discrimination utilisé par les Blancs à l'égard des Noirs. Les Africains eux-mêmes rejettent ceux qui ne leur ressemblent pas¹⁶⁰.

Ainsi, la fiction du retour ne pose pas seulement la question du malaise identitaire qui pousse le sujet à repartir vers les sources de son être, mais interroge son devenir au sein même de sa société d'origine. Le sujet se trouve alors dans une problématique car le retour comporte des exigences auxquelles il faut répondre. À défaut d'être devenu l'Autre occidental, il faut au moins pouvoir le feindre. *L'impasse* constitue donc un récit qui peint le retour malheureux d'un personnage qui semble dépourvu de stratégies de résistance ou même de survie. Le roman pose question de la quête des origines entendue comme l'un des fondements du mouvement migratoire qu'analyse Christiane Albert :

La question de l'identité est en effet au cœur de la représentation de l'immigration, car elle est indissociable de la découverte de l'altérité vécue comme un exil intérieur doublé de son corollaire qui est le désir d'intégration et d'enracinement. Elle est, en effet, toujours rupture doublement définie vis à vis de la société d'origine de sa langue, de ses codes culturels et de la société d'accueil qui tend à l'intégration c'est-à-dire à la perte de l'identité d'origine. La situation d'immigration est donc une expérience double de déterritorialisation et de reterritorialisation qui réactive la question des origines bien que, la réponse que les différents écrivains apportent à cette « question » varie selon les époques¹⁶¹.

L'exemple de Gakatuka est donc assez représentatif de la fiction africaine du retour, construite sur le déchirement du sujet africain pris entre culture occidentale et culture africaine. L'issue de cette violente rencontre culturelle est destructrice : la folie ou la mort du sujet. Le déplacement Sud-Nord puis Nord-Sud se paie donc au prix fort dans les premiers romans africains qui mettent en scène le retour au pays natal. Face à cette interrogation sur l'habitabilité du monde contemporain, nous pouvons aborder les textes d'écrivains africains à partir desquels s'esquisse un modèle sociétal fondé sur la prise en compte de la différence culturelle.

4- Aimé Césaire et Cheikh Hamidou Kane : écrire l'homme-monde

Suivant les réflexions d'Aimé Césaire et de Cheikh Hamidou Kane, le retour au pays natal, encore entendu comme mobilisation des ressources culturelles de l'espace originel, pourrait servir à re-penser la place et le statut du savoir et des pratiques africaines dans le monde d'aujourd'hui. En d'autres termes, il faut voir dans cette convocation des ressources du pays natal, le lieu et le moment où se formule une pensée élargie qui déjà sollicite le monde, même

¹⁶⁰ Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire, op. cit.*, p. 168.

¹⁶¹ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain, op. cit.*, p.113.

si elle a pour fondement les sensibilités culturelles et artistiques africaines. Ainsi, la somme des savoirs mobilisés à travers un « retour-recours » accompli en direction de l’Afrique, se présenterait selon le sens que lui donnent Aimé Césaire ou Cheikh Hamidou Kane comme un ensemble de ressources dont chaque être humain pourrait tirer profit. Tandis que la négritude de Césaire s’élabore à travers un retour aux sources et qu’elle a pour but de chanter l’avènement de l’homme universel, le sujet littéraire et social que propose Cheikh Hamidou Kane est un homme disponible, puisque prêt à accueillir une partie de chaque civilisation humaine en son sein. Mais l’avènement de tels modèles anthropologiques et même épistémologiques requiert l’existence et l’action de quelques éléments médiateurs.

En ce qui concerne Aimé Césaire, les mots sont au fondement de ce modèle anthropologique car, pour le poète, au commencement était la parole. En effet, selon Daniel Delas qui préface l’ouvrage de Gloria Saravaya, le retour selon Césaire consiste à « descendre dans les mots, au pays natal des mots et prendre possession de la langue en se laissant posséder par elle » ; pour lui, « c’est l’essentiel du retour-détour d’Aimé Césaire. »¹⁶² La langue permet à l’homme de se construire en puisant dans des ressources culturelles considérées comme le bien commun mondial. Pour Césaire, la langue constitue le tissu nécessaire pour confectionner l’humain et pour relever le grand corps noir affalé et proscrit qu’il représente dans *Cahier d’un retour au pays natal* :

C’était un nègre grand comme un pongo qui essayait de se faire tout petit sur un banc de tramway. Il essayait d’abandonner sur ce banc crasseux de tramway ses jambes gigantesques et ses mains tremblantes de boxeur affamé. Et tout l’avait laissé, le laissait. Son nez qui semblait une péninsule en dérade et sa négritude même qui se décolorait sous l’action d’une inlassable mégie. Et le mégissier était la Misère¹⁶³.

L’homme embarqué dans un tramway, élément de la modernité occidentale, doit quitter sa position assise, synonyme de faiblesse et de résignation. Pour cela, le retour aux sources africaines est nécessaire ainsi que l’ouverture à l’Autre car la négritude, selon Césaire, « n’est ni une tour ni une cathédrale¹⁶⁴ ». Le monde voulu par Césaire n’a pas d’autres limites que lui-même. Si le retour chez Césaire s’exprime par un geste ancré dans l’essence des choses, le poète souhaite par-dessus tout, la liberté de ses frères et le partage de l’universel. Césaire appelle à l’existence de l’homme-monde, lequel n’a de haine que pour la haine et pour rien d’autre :

Mais les faisant, mon cœur, préservez-moi de toute haine
ne faites point de moi cet homme de haine pour qui je n’ai que haine

¹⁶² Daniel Delas, « Préface » de l’œuvre de Gloria Saravaya, *Le Thème du retour dans le cahier d’un retour au pays natal*, Paris, L’Harmattan, 1996, p. 7.

¹⁶³ Aimé Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal*, op. cit., p. 40.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 47.

car pour me cantonner en cette unique race
vous savez pourtant mon amour tyrannique
vous savez que ce n'est point par haine des autres races
que je m'exige bêcheur de cette unique race
que ce que je veux
c'est pour la faim universelle
pour la soif universelle¹⁶⁵.

De son côté, Cheikh Hamidou Kane professe aussi le souhait d'un homme totalement disponible qui sache faire accueil à la culture mondiale. Considérant la fin tragique de son personnage Samba Diallo, on peut opposer quelques objections au modèle anthropologique présenté par Cheikh Hamidou Kane. On peut notamment se demander si une rencontre entre les cultures peut être équitable et harmonieuse. Dans le roman *L'aventure ambiguë*, Thierno, le maître qui est aussi le « cœur vivant » du pays des Diallobés éprouve une peur quasi viscérale à l'idée de savoir que l'un des leurs va chercher la connaissance au pays des Blancs. Il semble que « l'obligation d'aller apprendre chez l'Autre l'art de vaincre sans avoir raison¹⁶⁶ » n'est pas aussi nécessaire, car l'apprentissage et le savoir posent des questions de pouvoir et d'hégémonie d'une culture sur l'autre. La proposition d'un homme disponible par Cheikh Hamidou Kane apparaît pertinente dans la mesure où elle correspond à une définition de la civilisation où chacun est capable d'aller puiser dans les ressources offertes par toute culture. L'époque contemporaine est/sera celle des luttes violentes et meurtrières ainsi que des crises identitaires et politiques continues comme le pressent Cheikh Hamidou Kane :

En vérité ce n'est pas d'un regain d'accélération que le monde a besoin en ce midi de sa recherche, c'est un lit qu'il lui faut, un lit sur lequel, s'allongeant, son âme décidera une trêve. Au nom de son salut ! Est-il de civilisation hors l'équilibre de l'homme civilisé, n'est-ce pas l'homme disponible ? Disponible pour aimer son semblable, pour aimer Dieu surtout. Mais, lui objectera une voix en lui-même, l'homme est entouré de problèmes qui empêchent cette quiétude. Il naît dans une forêt de questions. La matière dont il participe par son corps que tu hais le harcèle d'une cacophonie de demande auxquelles il faut qu'il réponde : "je dois manger, fais-moi manger¹⁶⁷ " ?

Par l'entremise du soliloque du chevalier (le père de S. Diallo) et chef des Diallobés, Cheikh Hamidou Kane envisage un nouvel homme dans un temps de crise sans fin et de questionnements perpétuels. Et il semble que ce temps, désormais advenu, soit le nôtre aujourd'hui. L'écrivain désigne ici en son temps et dans ses termes ce que le discours critique contemporain nomme l'interculturalité, qui peut constituer une réponse aux crispations identitaires et aux affrontements sociaux et politiques. L'interculturalité constituerait, de ce point de vue, « un lit » sur lequel se reposerait la conscience culturelle apaisée de chaque

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 50

¹⁶⁶ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 80.

humain. Selon le Chevalier, « la civilisation est une architecture de réponses¹⁶⁸ ». Chaque civilisation doit, en effet, apporter ses propres systèmes de références afin de construire une société plus accueillante et inclusive. Elle doit aussi proposer un ensemble de fils dont les hommes peuvent se servir afin de tisser des chemins et de jeter des ponts qui les mèneront les uns vers les autres.

En somme, les écritures du retour dans l'espace francophone constituent la mise en perspective d'un projet humaniste. C'est à un monde de passages et de partages que nous invitent Aimé Césaire et Cheik Hamidou Kane. À travers leurs positions, il se profile une pensée de la relation fondée, non pas sur les clivages Nord-Sud ou même Sud-Sud, mais sur une répartition équilibrée des réponses que peut apporter chaque civilisation. Et c'est précisément parce que chaque culture constitue une réponse aux questions de l'humanité, que la mobilisation des ressources culturelles des peuples jadis colonisés doit être effective. Les écritures du retour ne se réduisent pas ainsi à des cris de lamentations ou à la représentation d'impasses tragiques. Bien au contraire, elles s'efforcent de proposer des politiques de partage et des manières d'habiter la terre. Elles invitent, chez ces deux auteurs, à cartographier d'autres territoires culturels afin de se soustraire aux zones de confort, artistiques ou épistémologiques. Les écritures du retour illustrent ainsi une pensée africaine en mouvement que nous tenterons progressivement de montrer dans ce travail. Cela dit, si le retour aux sources ne se réduit pas à une pensée essentialiste dans l'espace francophone, qu'en est-il dans le champ littéraire anglophone ?

C- Le roman anglophone et la représentation du pays natal

Dans l'Afrique sous domination britannique, la littérature suit aussi le sillon tracé par l'histoire. Les auteurs africains anglophones à l'instar de leurs confrères francophones ont aussi à leur manière signifié leurs rapports au pays natal et à ce qui en fait la consistance, à savoir un corpus de valeurs culturelles, spirituelles et artistiques. Nombre d'entre eux n'ont pas manqué d'inscrire des mythes, des légendes, des références symboliques et autres pratiques sociales au sein de leurs constructions artistiques et littéraires. Toutes ces références ont donc permis d'évoquer le passé, parfois même d'y replonger pour en saisir la substantifique moelle. L'un des points culminants du roman anglophone comme mobilisation du passé réside dans l'évocation des mythes et des légendes sans oublier le transfert de l'oralité dans la création

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 81.

romanesque. C'est le cas de *L'Ivrogne dans la brousse*¹⁶⁹ d'Amos Tutuola où la quête du personnage principal illustre la richesse des proverbes Yoruba (une des ethnies du Nigéria). Le protagoniste a recours à cette sagesse ancestrale pour résoudre les énigmes qui lui sont proposées. Son nom, Père-Des-Dieux-Qui-Peut-Tout-Faire-En-Ce-Monde, laisse penser qu'il s'agit d'un être extraordinaire, doté de certaines caractéristiques d'un personnage épique.

Le héros d'Amos Tutuola est continuellement porté vers le lieu où se trouve son malafoutier (producteur de vin de palme), c'est-à-dire au plus profond de la forêt. Ce récit à forte conscience culturelle possède une tonalité à la fois didactique et épique qui fait contreponds à la brutalité dont le colonisateur a fait usage pour évincer les autochtones de leur terre. Au fondement de la quête du héros d'Amos Tutuola se trouve une perte car la mort du malafoutier constitue un manque essentiel. Elle symbolise, en effet, la disparition du double du héros, la destruction de l'équilibre de son univers et la fin de la stabilité de son être. Ainsi, le voyage qu'il accomplit à travers la forêt traduit une quête de soi. La recherche du malafoutier apparaît en somme comme un voyage au cœur d'un *continuum* culturel à retrouver et à reconquérir. Le récit d'Amos Tutuola est ainsi inaugural d'une écriture africaine anglophone consciente de son passé et de ses traditions. La fêrûle culturelle, politique et religieuse que l'ordre colonial impose à des pays comme le Ghana, le Nigéria ou le Kenya, donne naissance à une série d'affrontements aussi bien physiques qu'artistiques et littéraires. Comme d'autres, les Noirs de cette partie de l'Afrique doivent lutter pour la reconquête de leur espace et même de leur imaginaire. La spoliation dont le sujet africain anglophone fait l'objet durant la colonisation ne contribue pas seulement à l'éloigner de ses terres, mais aussi à mutiler son identité culturelle.

Ainsi, face à la dislocation de l'ordre politique et culturel causée par les violences coloniales, l'évocation fictionnelle de l'Afrique, par certains auteurs africains anglophones, ne revêt pas seulement une force contestatrice, mais elle possède aussi une portée didactique comme nous le disions plus haut. Les premières fictions africaines anglophones visent à la fois à informer les lecteurs du monde sur les structures sociales de l'Afrique précoloniale et à célébrer les rites et les croyances d'un monde traditionnel en train de s'éteindre. Cette écriture du territoire originel se fait sur un mode nostalgique, mais exprime aussi la fierté de l'appartenance tout en dévoilant l'être au monde du sujet noir.

¹⁶⁹ Amos Tutuola, *The Palm-Wine Drinkard*, Londres, Faber and Faber, 1952, *L'ivrogne dans la brousse*, traduction française Raymond Queneau, Paris, Gallimard, [1953], 2000.

À l'instar de leurs confrères francophones, certains de ces premiers écrivains anglophones inscrivent leurs œuvres dans un espace spécifique à leur tradition et à leur culture. Denise Coussy rappelle par exemple : « Dans un premier temps, la littérature [anglophone] célèbre avec fierté les mœurs rurales et pastorales des communautés de fermiers et de bergers qui, avant la colonisation, vivaient en autarcie très codifiée dans ces pays de forêts et de savanes¹⁷⁰ ». C'est aussi en réaction au système politique et social d'« indirect rule¹⁷¹ », imposé par la couronne britannique à des pays comme le Nigéria et le Ghana, qu'une littérature nostalgique et tournée vers le passé se développe. Le roman anglophone se trouve en prise avec les convulsions de l'histoire à l'instar des œuvres de Chinua Achebe qui représentent les conséquences tragiques de la rencontre entre culture africaine et culture occidentale. Cette déchéance décrite par l'auteur nigérian constitue aussi un défi à relever : réhabiliter la culture et la mémoire du sujet africain. Le legs culturel ancestral et l'espace natal s'établissent dès lors comme des éléments structurant de certains romans anglophones qui revendiquent une fierté africaine. Pour autant, l'écriture du pays natal ne s'élabore pas nécessairement à partir d'un déplacement ou d'une traversée. En effet, pour certains écrivains comme Chinua Achebe (*Things Fall Apart*, 1958), Wole Soyinka (*Ake : The Years of Childhood*, 1981), Ayi Kwei Armah (*Fragments*, 1970), Ngugi wa Thiong'o (*The River Between*, 1965), l'écriture du pays natal, ne procède pas initialement d'un voyage. Ce n'est donc pas le départ du pays natal qui conduit à la prise de conscience de la déliquescence de l'ordre culturel, mais plutôt la peur qu'inspire la reconfiguration culturelle imposée par l'Occident et l'abandon volontaire de l'héritage ancestral. C'est ainsi que des auteurs comme Gabriel Okara peignent une Afrique aux contours lumineux, aux richesses culturelles nombreuses et bénéfiques, aux antipodes d'une Afrique réputée primitive et présentée comme un désespérant cœur des ténèbres.

1- À la recherche des voix intérieures

Le roman de l'écrivain nigérian Gabriel Okara intitulé *La Voix*¹⁷² aborde l'épineuse question du rapport entre le sujet africain et son héritage culturel et spirituel. Il apparaît que l'héritage culturel et spirituel tel qu'il se conserve dans les pratiques sociales quotidiennes est représentatif de la manière dont il est hérité. *La Voix* permet d'opposer deux types d'héritiers :

¹⁷⁰ Denise Coussy, *Littératures de l'Afrique anglophone*, op. cit., p. 5.

¹⁷¹ La notion d'*Indirect rule* est au système colonial britannique ce que l'assimilation est au système colonial français. En effet, l'*Indirect rule* est une politique d'administration indirecte mise en place par la couronne britannique qui consiste à assurer la permanence des liens administratifs et économiques avec des colonisés à qui elle laisse un semblant de liberté culturelle, notamment au niveau linguistique. L'*Indirect rule* est mise en place en Afrique de l'Ouest au sein des pays comme le Nigéria, le Ghana, etc.

¹⁷² Gabriel Okara, *The Voice*, André Deutsch, 1964, *La Voix*, traduction française Jean Sévry, Paris, Hatier, 1985.

d'un côté, ceux qui se servent de la tradition pour asseoir leur pouvoir par l'intimidation et par toute forme de corruption morale et matérielle ; de l'autre côté, ceux qui estiment que le legs ancestral contient une vérité et un pouvoir indéniables, dont l'usage doit servir à édifier des hommes et des femmes qui, en toute sincérité, recherchent l'unité de leur communauté. Au nombre de ceux-ci, figure le couple formé d'Okolo et de Tuere. À travers la posture sociale de ces deux personnages, l'auteur observe l'évolution de l'Afrique et de sa spiritualité ancestrale en rapport avec la modernité occidentale et les autres sensibilités culturelles venues du monde extérieur. Selon Jean Sévry qui traduit et produit un avertissement en préambule du roman, l'attitude de ce couple comporte une forme de nostalgie, mais « leur quête est de l'ordre du questionnement¹⁷³ ». *La Voix* est, d'une part, la mise en perspective de la charge symbolique que contiennent la parole et la culture laissées par les ancêtres. D'autre part, elle est une interrogation formulée sur le sens de la vie et sur la responsabilité du sujet africain face à son héritage. C'est donc dans une société totalement soumise aux lois édictées par l'ordre des anciens qu'Okolo décide de se poser en s'opposant afin d'entreprendre la quête de « *cela* ». L'objet de sa quête, « *cela* », est par essence indéfinie, puisque désigné par un pronom démonstratif qui n'en précise pas la nature. Qu'à cela ne tienne, Okolo est convaincu que quelque chose a existé et existe encore, et qu'il faut le dévoiler pour le grand bien de la communauté. Le retour d'Okolo dans sa ville natale, Amatu, nous permet d'en savoir un peu plus à propos des intentions de l'auteur sur la quête et la préservation de ce que Romuald Fonkoua nomme « la sagesse des barbares¹⁷⁴ ».

La Voix met en scène des personnages aux identités flottantes. Le malaise social et l'anomie qui règnent à Amatu sont les principales motivations de la quête d'Okolo. En effet, Okolo, dont le nom signifie « La voix » dans la langue maternelle de Gabriel Okara, se veut un cri d'alarme, mais aussi porteur d'un message d'espoir. Ayant élu domicile en ville et par ailleurs lecteur de livres, Okolo est pour ses semblables la figure du malade social, celui qui se trouve éloigné des pratiques ancestrales et culturelles de sa communauté comme le montre l'incipit du texte :

En ville, il y avait des hommes qui disaient que les yeux d'Okolo n'y voyaient pas bien, que sa tête n'était pas normale. Cela venait, disaient-ils, de ce qu'il avait trop lu dans les livres, et qu'il s'était trop promené dans la brousse ; et d'autres disaient que cela venait de ce qu'il était resté trop longtemps tout seul au bord de la rivière¹⁷⁵.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁴ Romuald Fonkoua, « Comment appréhender la sagesse des barbares ? », in *La Critique littéraire, Notre Librairie*, n°160, décembre 2005-janvier 2006, p. 4-5.

¹⁷⁵ Gabriel Okara, *La Voix*, *op. cit.*, p. 11.

Les activités et les lieux fréquentés font d'Okolo un être plus ou moins à la marge. Mais sa prise de distance sociale et son ouverture culturelle participent à l'éveil de sa conscience et à la construction de son identité. Il apparaît comme différent des autres dans la manière de se comporter face au legs ancestral. Toute la force d'Okolo réside dans la pratique de la lecture, synonyme d'une volonté de savoir ainsi que dans la traversée de la forêt et le séjour au bord de la rivière, reflétant un besoin de méditation et de spiritualité. Dans l'imaginaire africain, les espaces forestier et maritime agissent comme des éléments symboliques. Dans le roman de Gabriel Okara, ces espaces ne sont pas que des lieux d'action, mais permettent aussi au personnage de retrouver sa communauté. Ainsi, la traversée fluviale d'Okolo rend son parcours plus fécond et le séjour en forêt contribue à restaurer son identité. L'espace aquatique occupe d'ailleurs une place importante dans la vie du peuple Ijaw, auquel appartient Gabriel Okara : « Tout ce que fait l'homme ijaw se passe dans l'eau. C'est de la rivière qu'il tire sa subsistance. Son mode de vie se situe dans l'eau. Cela fait partie de sa culture »¹⁷⁶. Ainsi, Okolo accueille mieux que les autres la modernité qui déjà gagne tout le village. Faisant preuve d'esprit critique face à l'orientation donnée par l'ordre ancestral, il reproche au chef Izongo, de ne pas posséder ce qu'il nomme métaphoriquement : « le coffre ». L'image du coffre peut représenter l'enracinement dans les valeurs culturelles, ou encore le courage et la dignité que l'on exige de tout dirigeant.

Le retour d'Okolo à Amatu répond au projet de rétablir la vérité des anciens afin de rompre avec la pratique superficielle des rites sous l'égide du chef Izongo. Okolo revendique également la liberté d'expression et l'égalité de parole entre hommes et femmes afin de dépasser un ordre ancien qui paralyse le développement auquel aspire silencieusement le peuple. Okolo considère que la culture ancestrale s'est perdue, ensevelie sous les apports de la modernité. Il utilise la métaphore de la peinture pour décrire l'occultation de la véritable identité des populations d'Amatu :

Si tu mets de la peinture noire sur de la peinture blanche, est-ce que cela veut dire qu'il n'y a pas de peinture blanche ? La peinture blanche est toujours là sous la peinture noire et elle réapparaîtra quand la peinture noire s'en ira. C'est cela que je fais, j'essaie de faire partir la peinture noire. Le for intérieur de nos pères renfermait des choses pleines de droiture. Ils faisaient preuve de droiture. Nos fors intérieurs eux aussi étaient propres et nous faisons les choses avec droiture jusqu'à la venue des temps nouveaux. Nous pouvons toujours tous les matins balayer dehors la saleté qui est dans nos maisons¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Nwagbo Mneneyelike, « A profile of Gabriel Okara, ijaw author » cité par Jean Sévry, http://www.sielec.net/pages_site/FIGURES/Sevry_Presentation_de_Gabriel_Okara.pdf, consulté le 01 mai 2020.

¹⁷⁷ Gabriel Okara, *La Voix*, op. cit., p. 41- 42.

Okolo vise à expurger l'héritage ancestral des scories de la corruption matérielle et morale qui gangrène le système établi par les anciens. Tout le combat d'Okolo tient dans le geste qui consiste, par la remémoration, à faire advenir au sein de la conscience collective l'être et le faire de leurs pères. L'opposition binaire entre les deux couleurs de peinture, le noir et le blanc, représente un antagonisme entre deux systèmes de valeurs. À la couleur blanche correspondent la culture et la parole des ancêtres, le ciment de la communauté dont Okolo déplore la corruption et la dégradation avec la modernité. C'est effectivement le noir qui est associé aux pratiques dégradées et dégradantes de la société moderne. L'opposition chromatique entre le blanc et le noir ne correspond pas à une différence de pigmentation. Le jeu des couleurs prend une dimension éthique : à la pureté de la tradition (le blanc) s'oppose la face obscure contenue par la modernité (le noir).

Semblable à un « veilleur de conscience », suivant la formulation de Géorice Bertin Madébé et de Steeve Renombo, le personnage de Gabriel Okara se présente comme une lumière qui éclaire les ténèbres dans lesquelles s'enfoncent les siens. Non seulement, il représente la sauvegarde de la mémoire d'une culture, mais il apparaît aussi comme la conscience veillant sur la marche d'un peuple en voie de se perdre comme le remarque Géorice Bertin Madébé :

Ainsi le *veilleur de consciences* se perçoit-il comme une « *poutre qui soutient la case* » ; mais aussi, comme une lanterne traversant toute nuit patiemment, par-delà les vents et les tempêtes, par-delà les tangages des proues, les accostages et les mirages de soleils hivernaux, s'assurant *in fine* de la marche en avant convaincue de ses suivants. Attendu que ceux-ci reconnaissent en elle la lumière originelle dont la conviction et la lucidité s'énoncent comme les seuls gages d'une croyance en un avenir commun¹⁷⁸.

Sans perdre le Nord, Okolo résiste à la séduction des temps nouveaux, ce qui le fait apparaître comme un rebelle aux yeux des siens car, de son avis, « [on] ne change pas de for intérieur comme [on] change un pagne¹⁷⁹ ». En outre, Okolo est investi par un devoir de transmission, qui consiste entre autres à léguer la passion de la terre aux générations futures.

La Voix de Gabriel Okara apparaît également comme un chant lyrique, une déclaration d'amour à la terre natale qui souffre. De fait, le récit se déroule moins en ville que dans la forêt ou encore dans une pirogue sur la rivière. La nature, notamment l'élément aquatique, constitue l'origine de la parole de l'auteur comme le rappelle Jean Sévry :

Et si la pirogue est au cœur de ce roman, si elle en est finalement le personnage central, ce n'est pas non plus par hasard. La culture ijaw est de type lagunaire. On y célèbre les divinités de l'eau comme les Égyptiens de l'antiquité vouaient un culte à la vache¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Géorice Bertin Madébé & Steeve Robert Renombo (dir.), *Césaire, le veilleur de Consciences*, Libreville, Presses Universitaires du Gabon, 2009, p. 13.

¹⁷⁹ Gabriel Okara, *La Voix*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 9.

Si Okolo revient à sa terre natale, c'est que son cordon ombilical y est enterré. La relation avec le pays d'origine prend alors une tournure fusionnelle et mystique d'autant que l'attirance entre la terre d'Amatu et l'être d'Okolo semble être réciproque. Le dialogue de Tuere avec l'estropié apporte un éclairage supplémentaire sur cette passion de la terre :

- Dis-lui d'abandonner sa quête de *cela*, lui conseilla l'estropié.
- Il ne voudra pas s'arrêter. Il l'a réclamé à Woyengi. Personne ne peut l'arrêter. Non, je ne lui demanderai pas de s'arrêter.
- Alors, dis-lui de ne pas revenir.
- Non, car son cordon ombilical est sous le sol de cette ville enterré. Alors il viendra.
- Pour être envoyé au loin à tout jamais ?
- À l'appel du cordon ombilical chacun répond oui, où que l'on soit, tu le sais bien¹⁸¹.

Tuere qui partage la quête d'Okolo sait pertinemment que celui-ci ne renoncera jamais car ses liens avec la terre d'origine l'y obligent. La notion de cordon ombilical acquiert ici un sens métaphysique qui explique et justifie le retour au pays natal. Mais le retour n'est pas sans danger et *La Voix* constitue une sorte d'alerte.

À l'instar du dénouement observé dans les quelques récits francophones que nous avons évoqués plus haut, le retour représenté par Gabriel Okara se solde par la mort du héros. Okolo, tout comme Samba Diallo :

Lorsque le lendemain le jour se leva, il se leva sur une pirogue qui descendait la rivière à la dérive. Et dans cette pirogue ligotés dos à dos, leurs pieds attachés aux sièges de la pirogue, il y avait Okolo et Tuere. Le flot descendant les entraînait d'une rive à l'autre comme des débris. Puis la pirogue fut attirée dans un tourbillon. Elle tournoya et retournoya encore, lentement elle fut aspirée au cœur de cette spirale pour y disparaître. Et l'eau en roulant la coiffa et la rivière la recouvrit de ses flots lisses comme si rien ne s'était passé¹⁸².

À première vue, le retour dans l'espace anglophone se solde aussi par la mort et la déchéance socio-culturelle du personnage comme dans le domaine francophone. Un premier niveau d'analyse et de comparaison peut effectivement nous faire dire avec Ambroise Kom qu'« Il n'y a pas de retour heureux » aussi bien dans la littérature francophone qu'anglophone. Or, à y regarder de plus près, la clôture du texte de Gabriel Okara fait émerger d'autres observations. La mort du personnage ne traduit pas toujours l'échec d'une synthèse des cultures observable chez Cheikh Hamidou Kane. Bien au contraire, la mort par noyade d'Okolo et Tuere ouvre vers d'autres possibilités interprétatives car elle recouvre une mission inachevée et même inachevable : restaurer et transmettre la mémoire des ancêtres aux générations futures. La disparition pour le moins mystérieuse d'Okolo et Tuere suscite de l'espoir en léguant à la postérité la force d'un combat et l'amour de la terre natale. Afin de ne pas perdre la mémoire

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸² *Ibid.*, p. 125.

de cette lutte, Tuere demande à l'estropié de consigner leur histoire : « Va et laisse-nous. Reste en ville, et dans les jours à venir raconte notre histoire et entretiens les mots que nous avons prononcés¹⁸³ ». Les paroles ainsi proférées tout le temps de leur combat commun se prolongent à travers ce que nous désignons comme « les nouvelles écritures africaines du territoire et de soi », sur lesquelles nous reviendrons plus loin. Il va surtout incomber aux écrivains de la nouvelle génération postcoloniale de repenser le rapport à l'héritage culturel et historique du pays natal.

2- Enquête de l'Afrique ou d'un *Notre quelque part*¹⁸⁴

À l'évidence, les Africains ou encore ceux qui reconnaissent le continent africain comme leur continent originel posent sur ce dernier un regard à la fois proche et lointain. Proche parce que l'Afrique demeure leur terre ancestrale et, comme le dit Maboula Soumahoro : « La terre à laquelle la communauté [africaine] est sans cesse renvoyée, qu'elle le veuille ou non¹⁸⁵ ». D'ailleurs, pour magnifier ce rapprochement, certains textes ne manquent pas de souligner le glorieux passé du continent. Par exemple, dans son récit autobiographique, Maya Angelou évoque le rôle fondamental de la culture africaine chanté par certaines grandes figures politiques. Ainsi écrit-elle : « Kwame a déclaré que le Ghana devait utiliser ses légendes pour guérir [...]. J'ai modernisé des récits anciens pour montrer aux enfants que leur histoire est riche et noble¹⁸⁶ ». Le recours au patrimoine culturel traditionnel marque l'attachement de l'écrivaine noire à ses origines, mais la réécriture des mythes et légendes africains contribue à les faire revivre dans un contexte contemporain. Pour ce qui est de Maya Angelou, une Afro-américaine, son passage en 1962 à Accra au Ghana prend progressivement la forme d'un retour aux origines africaines. Le rapprochement avec l'Afrique se fait aussi à partir du moment où certains Noirs américains reconnaissent l'Afrique comme « le continent de [leurs] ancêtres » et intègrent par la même occasion le combat pour la libération et le développement du continent. Ainsi, de nombreux Noirs américains répondent volontiers à l'appel lancé par le président Nkwame Nkrumah :

[...], mais les autres immigrants avaient choisi ce pays pour son attitude progressiste et son génial président, Nkwame Nkrumah. Celui-ci avait laissé entendre que les Noirs d'Amérique seraient les

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ Nii Ayikwei Parkes, *Tail of the Blue Bird*, Londres, Jonathan Cape, 2009, *Notre quelque part*, traduction française Sika Fakambi, Paris, Zulma, [2014], 2016.

¹⁸⁵ Maboula Soumahoro, « Penser et écrire l'Afrique depuis la France d'aujourd'hui », in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, op. cit., p. 175.

¹⁸⁶ Maya Angelou, *All God's Children Need Traveling Shoes*, Ney York, Random House, 1986, *Un billet d'avion pour l'Afrique*, traduction française Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Paris, Les Allusifs, 2011, p. 23.

bienvénus au Ghana. Il offrait l'asile politique aux révolutionnaires de l'Afrique australe et de l'Afrique orientale qui combattaient le colonialisme dans leurs pays respectifs¹⁸⁷.

La conscience des origines s'allie au sens du combat chez le sujet afro-américain qui veut retrouver une terre habitable. Et même si le retour au Ghana entraîne des désillusions, toujours est-il que Maya Angelou s'identifie très vite aux mélodies et aux voix qui saturent l'espace ghanéen et lui rappellent sa vie et son environnement familial en Arkansas aux États-Unis :

J'écoutais les hommes parler et, que je comprenne ou non ce qu'ils racontaient, je retrouvais une mélodie aussi familière que la tarte aux patates douces, songeais à tonton Tommy Baxter et Santa Monica, en Californie. J'étais donc enfin rentrée à la maison¹⁸⁸.

Ce sentiment de familiarité procède d'un désir profond de se reconstruire tout en reconsidérant les origines africaines. La terre ancestrale devient dès lors un havre qui permet d'échapper à une violence physique et symbolique dont le Noir peut faire l'objet. La proximité avec l'Afrique traduit une volonté de survie qui se concrétise dans un retour qui a tendance à idéaliser voire essentialiser le pays natal.

Mais les écrivains posent aussi un regard distancié sur l'Afrique. Ce point de vue est souvent celui d'écrivains africains migrants qui parcourent le monde à la manière d'oiseaux migrateurs. Certes, ils font aussi de l'Afrique le cadre narratif principal et le fondement de leur vision du monde, mais :

De leur terre d'accueil, ils réalisent, chacun selon ses expériences de l'immigration, des œuvres littéraires particulièrement caractérisées par la thématique de l'obsession du pays d'origine, mais aussi du transnational, de l'errance ou de la mobilité, de la mouvance identitaire et culturelle, de l'hybridité ou du métissage identitaire...¹⁸⁹

Pour ces écrivains, l'acte de création met en œuvre une thématique et une typologie un peu stéréotypées d'inspiration postcoloniale. Pour ce qui est du cas de la prose anglophone contemporaine, certains récits prennent la forme d'une enquête qui se mue en une quête des origines. Cette quête ne se résume plus à une volonté de saisir l'absolu ou le déterminant identitaire et communautaire comme dans *The Voice* de Gabriel Okara, mais les jeunes écrivains africains anglophones réorientent leur vision du pays natal en faisant intervenir d'autres paradigmes thématiques et esthétiques qui se situent tant au niveau spatial que linguistique et

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.31.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸⁹ Adama Coulibaly & Yao Louis Konan, *Les écritures migrantes, op. cit.*, p. 9.

idéologique. Représenter l'espace des origines, c'est écrire et penser « l'Afrique qui vient » ou tenter de représenter une « Afrique qui pense et qui se pense¹⁹⁰ ».

Cette dynamique se traduit dans le premier roman de l'écrivain ghanéen migrant Nii Ayikwei Parkes, *Tail of the Blue Bird*, traduit en français par *Notre quelque part*. Le récit s'ouvre sur la description d'un espace pastoral harmonieux malgré les transformations apportées par le temps : « Les oiseaux n'ont jamais cessé de chanter. [...]. Au temps de mon grand-père, la forêt était dense, et beaucoup plus haut ; nous n'avions pas besoin d'aller loin pour tuer un phacochère¹⁹¹ ». L'un des narrateurs intradiégétiques, nommé Yao Poku, se réjouit de la vie que mènent les douze familles du village : « Alors on ne se plaint pas. Il fait bon vivre au village¹⁹² ». Mais très vite, le récit du bonheur s'estompe pour laisser place à l'inquiétude car on a trouvé des restes présumés humains dans une case du village de Sonokrom. Cette découverte est aussitôt signalée aux autorités compétentes d'Accra.

Le roman se construit autour de deux personnages narrateurs : le forestier Yao Poku, grand chasseur et amateur de vin de palme et Kayo Odamtten, un jeune médecin rentré de Londres, formé à la science occidentale, mais très respectueux des traditions locales. Médecin légiste, Kayo Odamtten est recruté par l'inspection générale de la police pour enquêter sur la macabre découverte faite par une jeune fille à Sonokrom dans la case d'un certain Kofi Atta. Proche des villageois, contrairement aux policiers précédemment dépêchés sur la scène du crime, Kayo conduit ses investigations en discutant avec le féticheur Oduro et Yao Poku. À Sonokrom, Kayo se retrouve confronté à l'énigme d'un corps informe et impossible à identifier. Mais il doit à tout prix enquêter et produire un rapport de fin d'enquête « Style ... *Les Experts*¹⁹³ ». Dès lors, le récit prend une nouvelle ampleur spatiale, car la narration des événements va de la ville (Accra) au village (Sonokrom) en passant par d'autres lieux comme Londres. Le récit prend aussi la forme d'un conte traditionnel, ponctué par les histoires de Yao Poku. Kayo se laisse ainsi porter par le rythme de la voix du chasseur, dans l'espoir de déceler le moindre indice pouvant l'aider à résoudre l'énigme. L'auteur fait donc de l'enquête policière un prétexte pour permettre au personnage principal, Kayo Odamtten, de renouer avec ses racines et de retrouver son pays natal, ce *quelque part* qu'il a longtemps négligé. Nous allons donc nous interroger sur l'inscription du retour au pays natal dans le roman de Nii Ayikwei

¹⁹⁰ Lydie Moudileno, « Penser l'Afrique à partir de sa littérature », in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, op. cit., p. 141.

¹⁹¹ Nii Ayikwei Parkes, *Notre quelque part*, op. cit., p. 11.

¹⁹² *Ibid.*, p. 12.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 93.

Parkes et tenter de montrer comment la coopération des pratiques culturelles et scientifiques de l’Afrique et de l’Occident permet de fonder une nouvelle histoire africaine plausible.

3- Retourner pour servir le pays natal

Les raisons du retour de Kayo au Ghana se dévoilent progressivement au cours du récit. Après avoir brillamment réussi ses études de médecine légale à Londres, Kayo décide de retourner dans son pays pour y mettre à profit les connaissances et l’expertise acquises dans son domaine d’étude. C’est ainsi qu’il est d’abord recruté dans un laboratoire, dont « le travail [...] consistait à analyser échantillons sur échantillons de substances chimiques agricole, d’ingrédients alimentaires, d’arômes artificiels, de fluides prélevés sur des humains ou des animaux...¹⁹⁴ ». Mais en réalité, le véritable domaine de compétence de Kayo est celui de la médecine légale :

Il avait quitté son pays avec le projet d’étudier la médecine et s’y était tenu. [...]. La médecine légale lui était apparue comme une évidence, et nulle crainte d’être blâmé, pas le moindre frémissement de doute ne l’avaient ébranlé lorsqu’il avait finalement décidé de passer deux années de plus à Charing Cross afin d’y apprendre tout ce qu’il y avait à savoir sur ce métier¹⁹⁵.

La volonté de connaissances constitue l’un des moteurs du voyage comme dans les premières fictions migratoires d’auteurs africains. Le choix académique de Kayo est stratégique, car la médecine légale lui offre un nombre important de débouchés professionnels. Mais, outre cette raison officielle et d’intérêt général, le choix de Kayo obéit également à une raison personnelle et familiale. En effet, la mort précoce, brutale et inexplicée de son grand-père reste gravée dans sa conscience jusqu’à l’âge adulte. Frappé par cette énigme douloureuse, le jeune garçon n’aura de cesse de chercher une réponse :

La vie de son grand-père n’était pas un soi-disant crépuscule, une lumière vouée à s’éteindre qu’on le veuille ou non. Rien de ce qu’il avait appris à l’école n’aurait pu le préparer au fait que Granpa Okaikwei, qui a cinquante-neuf ans était encore un pêcheur très actif, avec des muscles durs et laids comme des tubercules de taro, pût mourir d’autre chose que de la maladie. Pour Kayo, toute cette histoire exhalait une puanteur sordide. Il s’était mis à nourrir des soupçons à l’égard de certains pêcheurs de Nyemashie, mais du haut de ses dix ans, qu’y pouvait-il vraiment ? Le temps passant, ces soupçons l’avaient quitté, mais son sentiment d’impuissance et son incapacité à trouver un sens à la mort de son grand père n’avait cessé de lui coller à l’esprit comme un relent nauséabond. D’une certaine manière, la carrière qu’il avait choisi d’embrasser était une vaste quête de réponses¹⁹⁶.

Bien que la mort soit un phénomène naturel, Kayo refuse la fatalité et se dit qu’il y a nécessairement une cause à cela. Les explications résignées de sa communauté le révoltent car « l’horripilaient tous ces décès infailliblement attribués à la sorcellerie ou à la mauvaise

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 59.

fortune...¹⁹⁷». Dès lors, l'appétit de connaissance chez Kayo correspond à un besoin d'expliquer la mort, afin de trouver des moyens pour limiter la mortalité. Kayo ne peut accepter la propension africaine à se résigner devant les maux du continent, qu'il s'agisse du taux de mortalité dramatique, de la pauvreté endémique ou des graves dérives politiques. Ainsi, en retournant au pays, Kayo s'assigne pour mission de lutter, avec l'aide de la science acquise, contre la mort qui hante son territoire : « ... il avait envie d'y aller carrément, avec sa mallette argentée d'expert, pour délivrer aux gens des réponses scientifiques, des réponses dignes de ce nom¹⁹⁸ ». Les réponses de Kayo, de l'ordre du rationnel et du scientifique, s'opposent au registre du surnaturel ou du magique fréquemment invoqué en Afrique. Par l'entremise de son personnage, l'auteur réinvestit la conception africaine de la mort avec laquelle il introduit un autre rapport. Dans le récit, la mort en vient à figurer plus largement le mal qui gangrène l'Afrique et qu'il s'agit de combattre.

L'Afrique contemporaine apparaît largement comme un corps menacé par la maladie et la mort, trop facilement résigné face aux événements. La présence d'un médecin légiste comme personnage principal traduit, peut-être, la volonté de l'auteur de diagnostiquer voire d'autopsier le corps de l'Afrique. De nombreux maux minent l'Afrique contemporaine, parmi lesquels figure la corruption endémique que Kayo trouve à son retour : « Son meilleur ami, Nii Nortey, en plaisantait avec lui mais, en privé, il lui suggérait – si vraiment il était résolu à travailler pour la police – de repérer les gens qui comptaient dans l'administration et de les soudoyer »¹⁹⁹. Dans une société malade, les lieux publics tels les bars jouent le rôle d'antidépresseurs ou encore de défouloirs. En pointant quelques éléments constitutifs du lourd fardeau que porte l'Afrique, l'auteur propose aussi des remèdes comme un médecin proposerait un traitement à un malade.

Le retour des intellectuels formés en Europe est une ressource potentielle pour l'Afrique comme le montre Nii Ayikwei Parkes dans son roman. D'ailleurs les amis du personnage principal, Kayo, ont fait le choix d'une filière dans laquelle chacun serait utile à son pays le Ghana. Ainsi, trouve-t-on des informaticiens comme Nii Nortey et Sammy T., des économistes comme Dan, des sociologues tel Akwasi²⁰⁰. Les différents métiers exercés par les uns et les autres se rapportent à des secteurs clés dans le développement d'un pays. Nous savons que les nouvelles technologies occupent une place de choix dans les échanges entre pays et influencent considérablement la manière dont les sujets se voient, se construisent et se projettent dans le

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.37.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 60.

monde. Arjun Appadurai considère d'ailleurs les médias électroniques comme l'un des ferments de l'interconnexion dans les sociétés mondialisées. En parlant de ceux-ci comme vecteurs d'une nouvelle perception de notre rapport à nous-mêmes et aux autres, Arjun Appadurai explique : « Ce genre de médias modifie le champ où s'exercent les moyens de communication de masse, car ils proposent de nouvelles possibilités et de nouveaux terrains où construire des moi et des mondes imaginés²⁰¹ ». Les médias, pour ne pas dire le grand ensemble des Nouvelles Technologies d'Information et de Communication, devraient ainsi, et surtout dans les pays anciennement colonisés, contribuer à la fabrique ou à la renégociation des constructions identitaires et sociales. Ainsi, les auteurs africains contemporains indiquent, dans leurs romans, les domaines dans lesquels devrait investir l'Afrique. L'omniprésence des médias n'est pas seulement un effet de mode, mais « les médias électroniques (cinéma, télévision, ordinateur et téléphone) et la rapidité avec laquelle ils s'insinuent dans les activités routinières de la vie quotidienne expliquent pourquoi ils nous fournissent chaque jour les moyens de nous imaginer nous-mêmes en tant que projet social »²⁰². Le roman qui traite du retour au pays natal à l'époque contemporaine fait référence aux nouvelles technologies aussi bien en tant que secteur d'avenir qu'en tant que facteur identitaire et catégorie esthétique. Le retour au pays natal devient fécond s'il existe une adéquation entre les compétences acquises par celle ou celui qui revient et les secteurs dans lesquels le pays veut et doit investir.

Mais au-delà de ces quatre domaines ou secteurs précédemment cités (informatique, sociologie, économie, médecine), le roman met en lumière un autre domaine tout aussi important, la culture, qui peut contribuer au décollage effectif de l'Afrique. Sachant que les politiques africaines n'accordent qu'une portion congrue à la culture, la fiction africaine postcoloniale du retour au pays natal peut être une manière de restaurer le domaine culturel dans l'élaboration d'un « projet social²⁰³ » abouti. Pour Achille Mbembe, il faut investir plus que jamais tous les domaines de la culture, de la création et plus encore de l'imagination pour donner à voir une autre image de l'Afrique :

Le temps est donc venu de s'attaquer aux mondes africains d'images, à leurs qualités formelles, et bien entendu à leurs effets. L'une des caractéristiques de ces images est qu'elles sont capables de substantiver au sein de plusieurs régimes épistémiques, simultanément. Les objets d'art africain, hier comme aujourd'hui, sont avant tout des *objets en mouvement*. Plus fondamentalement, il est urgent

²⁰¹ Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, traduction française Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2015, p. 30.

²⁰² *Ibid.*, p. 31.

²⁰³ *Idem.*

de considérer la création africaine contemporaine comme une forme de pensée. Cette pensée a ses styles et il nous faut les identifier et les étudier formellement²⁰⁴.

Cela est même une nécessité absolue si l'Afrique désire « créer des subjectivités modernes »²⁰⁵ qui reflètent son passé, son présent et préparent son avenir. Les subjectivités modernes seraient ainsi l'image que renvoient d'eux-mêmes les sujets en mouvement. Elles reflètent surtout la manière dont chaque peuple se situe en tant que corps en action, capable de se penser par rapport à soi-même et aux autres. Il s'agit en définitive, par l'entremise des médias, d'affirmer l'irréductible pluralité du monde. La création de subjectivités modernes consiste pour le sujet postcolonial à se définir en dehors de tout déterminisme historique : esclavage, colonialisme et racisme. Le sujet postcolonial doit donc se redéfinir avec les outils culturels et probablement politiques et sociaux de la modernité. En un mot, il lui faut sortir d'une « conception carcérale de l'identité » et tendre vers « la nécessité de sa déclosion²⁰⁶ ».

4- Roman du retour et dialogue des savoirs

Dans son article sur la « poétique des écritures migrantes dans *Le Roi de Kahel* de Tierno Monénembo », Didier Brou Anoh évoque la « juxtaposition des signes culturels chez cet écrivain africain contemporain : « Bien souvent, les écritures migrantes laissent découvrir la cohabitation des signes culturels du pays d'origine et ceux de la terre d'accueil du sujet migrant ». Il poursuit : « On sent dans le processus scripturaire, cette volonté, selon Daniel Chartier, de remettre en question l'unicité des référents culturels et identitaires²⁰⁷. » La rencontre des signes culturels serait ainsi une mise en dialogue entre des catégories culturelles différentes qui structure le récit issu d'une expérience de l'entre-deux. Le roman de Nii Ayikwei Parkes semble intégrer une logique du dialogue des cultures, car il représente le périple d'un personnage ayant évolué entre deux cultures, africaine et occidentale.

Nous voudrions donc aborder la question de la rencontre des pratiques et des cultures comme modalité de production d'une histoire plausible au sein du roman *Notre quelque part*. Nii Ayikwei Parkes. Nous disions tantôt que Kayo est tenu de fournir aux autorités, au terme de son enquête, un récit qui ne souffre d'aucune contestation. En d'autres termes, pour qu'elle soit plausible, cette histoire doit s'écrire en alliant récit fictionnel et vérité historique. Ainsi

²⁰⁴ Achille Mbembe, « L'Afrique qui vient », in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, op. cit., p. 29.

²⁰⁵ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme*, op. cit., p. 31.

²⁰⁶ Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, [2013], 2015, p. 227.

²⁰⁷ Didier Brou Anoh, « Poétique des écritures migrantes dans *Le Roi de Kahel* de Tierno Monénembo », in Adama Coulibaly & Yao Louis Konan (dir.), *Les écritures migrantes*, op. cit., p. 51.

doit-il faire preuve d'invention, sans perdre de vue que le récit final doit répondre aux attentes de l'inspecteur Donkor. L'objectif de Kayo, qui est dans une certaine mesure celui de l'auteur, consiste à opérer un passage de l'histoire plausible à l'histoire possible :

Il avait passé toute la nuit à examiner les différents éléments de preuve, afin de mettre sur pied une hypothèse plausible, une histoire qui tienne la route et qui résiste à l'examen minutieux d'autres agents de police. Il lui serait impossible, il le savait, de se faire avant la fin de la semaine une idée complète et précise de ce qui s'était passé dans cette case²⁰⁸.

Ne possédant aucune information assurée et ignorant de la nature de la dépouille retrouvée dans la case de Kofi Atta, Kayo doit inventer l'histoire. Mais comment cette histoire plausible doit-elle ou peut-elle se modéliser et se modaliser ? D'abord, *Notre quelque part* se déploie dans une logique dialogique et polyphonique. Non seulement, le récit est porté par plusieurs voix, mais l'action se déroule également en divers lieux. Le commentaire fait par Alain Mabanckou peut nous aider à saisir la nature de cette histoire qui s'articule dans l'entrelacement des voix, des mondes et des histoires :

C'est un autre univers qui s'ouvre, ce monde perdu, ce « quelque part » où les légendes pourraient peut-être fournir des pistes nécessaires à la compréhension de notre monde... *Notre quelque part* met en scène un enquêteur faussement naïf, un monde contemporain à l'assaut des vestiges du passé, avec en toile de fond l'importance du témoignage oral²⁰⁹.

La quasi-totalité du récit est portée par une voix ancienne, celle du chasseur-conteur Yao Poku à laquelle se mêle constamment une autre voix plus jeune et tremblante, celle de Kayo. Ainsi, le roman prend la forme d'une défense et d'une illustration de la rencontre des mondes et de modes de pensée a priori antithétiques : d'une part, la science occidentale représentée par Kayo et, d'autre part, la sagesse dite traditionnelle incarnée par Yao Poku. Ainsi, pour mener à bien son enquête et produire l'histoire attendue, Kayo sollicite la coopération de Yao Poku ainsi que celle de tous les villageois.

À la fois drôle et plein de mystère, le chasseur-conteur Yao Poku devient très vite l'interlocuteur privilégié de Kayo. C'est le début d'une coopération entre deux générations, ancienne et nouvelle, mais aussi entre deux types de sciences, occidentale et africaine. Après avoir fait étalage de son arsenal d'objets scientifiques, Kayo se retrouve face à une masse informe et indéchiffrable et doit faire appel à l'ancien Yao Poku :

Dans la lumière éclatante du soleil, Kayo vit une nuée de mouches s'envoler des restes gisants. Quand il se rapprocha, il aperçut que la masse sanguinolente était infestée d'asticots. Des larves de mouches, assurément, mais d'une espèce qui lui était inconnue, si bien qu'il n'aurait su dire depuis combien de temps elles se trouvaient là. Il se dit qu'Opanyin Poku, l'ancien, le chasseur, pourrait

²⁰⁸ Nii Ayikwei Parkes, *Notre quelque part*, op. cit., p. 245.

²⁰⁹ Alain Mabanckou, « Polar et vin et palme », 2014, <https://www.jeuneafrique.com/134136/culture/notre-quelque-part-de-nii-ayikwei-parkes-polar-et-vin-de-palme/>, publié le 14 mars 2014, consulté le 16 avril 2020.

peut-être l'aider. Kayo hochait la tête, prit un dernier cliché de la chose, en gros plan, et se releva. « Mensah, faites venir le chasseur, s'il vous plaît²¹⁰ ».

Il apparaît que Kayo, sans cesser de croire à son potentiel scientifique, fait néanmoins intervenir « l'ancien » qui est aussi « le chasseur » pour déterminer la nature du corps en putréfaction. Kayo compte alors sur la connaissance de la nature de ce dernier, car le corps retrouvé « ressemblait à un petit otwe qui vient de naître²¹¹ », c'est-à-dire au petit « d'une antilope²¹² ». On peut aussi lire à partir de cet acte de coopération, un dialogue entre deux formes de connaissances susceptibles de se compléter l'une et l'autre, d'autant que, malgré sa grande connaissance du monde animal, Yao Poku échoue à identifier précisément l'être. Plus loin, il admet « (Même quand je parlais à mon épouse Mama Aku, j'appelais ça la chose parce que, la vérité, je n'avais jamais vu quelque chose comme ça dans ma vie .)²¹³ ». Dès lors, l'union des savoirs incarnée par les deux protagonistes devrait leur permettre d'évacuer le doute car il en va de la résolution de l'enquête et du rapport à fournir. Un troisième personnage fait alors son entrée, le féticheur Oduro. En observant les pratiques et les résultats qu'obtient Kayo, Yao Poku finit par établir un lien entre la procédure scientifique et les pratiques fétichistes d'Oduro :

Je les ai regardés seulement, lui et Mensah ; ils utilisaient de l'eau et des papiers qui changeaient leurs couleurs, et Kwadwo écrivait dans un *calepin* qui avait la couleur de la feuille du manioc. Vraiment, il était comme notre féticheur Oduro quand il s'assoit dans sa case pour écraser des feuilles et des écorces pour les mélanger à l'eau des plantes et faire des boissons et des savons et des crèmes qui vont guérir les malades²¹⁴.

Si Kayo agit utilise la méthodologie scientifique occidentale pour déterminer la cause et la nature du mal, le féticheur Oduro utilise des procédés très différents pour guérir les malades qui viennent à lui. Mais, dans les deux cas, la finalité est la résolution du mal. Pour parvenir à une description et à une explication de la présence de ce corps informe, Yao Poku propose alors de consulter Oduro le féticheur :

Comme j'ai dit quand j'ai commencé à raconter cette histoire, la chose qui était dans la case de Kofi Atta là, on ne doit pas regarder ça si on ne possède pas les pouvoirs qu'il faut, et c'est Oduro seul qui sait traiter ce genre d'affaire. Si nous voulons sortir de ce problème qu'une fille dans sa jupe petite comme ça et ses jambes maigres a apporté chez nous, c'est Oduro qui sera notre meilleur guide²¹⁵.

²¹⁰ Nii Ayikwei Parkes, *Notre quelque part, op., cit.* p. 107.

²¹¹ *Ibid.*, p. 109.

²¹² *Ibid.*, p. 12.

²¹³ *Ibid.*, p. 109.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 113.

²¹⁵ *Idem.*

La rencontre entre les pratiques dites traditionnelles africaines et la méthodologie de l'enquête scientifique à l'occidentale confirme la possibilité d'une coopération des intelligences et des connaissances, *a priori* éloignées.

Le roman de Nii Ayikwei Parkes est un roman sur la recherche et la production de l'histoire ainsi que sur les différents moyens de l'écrire. Parmi ces moyens figure la forme du conte, considérée comme l'une des formes traditionnelles de l'oralité, au même titre que le mythe ou les proverbes. Yves Clavaron considère que l'inscription textuelle des proverbes et des contes contribue à l'éthique du roman postcolonial :

La dimension éthique du roman postcolonial est confortée par une littérisation de pratiques orales, qui consiste notamment à intégrer les proverbes, dont la réunion constitue une grammaire morale régissant les comportements par des préceptes de conduite ou d'interdits²¹⁶.

En tant que forme du discours et moyen d'expression, l'oralité se trouve ainsi mise en écriture. À travers l'insertion du proverbe dans le texte, l'oralité s'érige en norme esthétique susceptible de donner lieu à une nouvelle forme de savoir. Dans *Notre quelque part*, la présence du proverbe témoigne à la fois d'un enjeu didactique, culturel mais aussi poétique. Yao Poku en fait abondamment usage. Pour rappeler le caractère éphémère et précaire de l'existence de l'homme, il déclare : « Nos sages disent toujours que toutes les choses dans ce monde sont comme le sommeil ; il vient, et il part. Le bonheur et la folie, c'est comme ça aussi²¹⁷ ». L'adverbe « toujours » confère un caractère de vérité générale à la parole des sages, qui contraste avec le caractère évanescent de ce qui constitue la vie : le bonheur, la folie, etc. L'usage du proverbe sert aussi à rappeler aux hommes les limites de leurs connaissances : « Je suis toujours en train de répéter l'adage de nos Aînés, qui dit que même l'aigle n'a pas tout vu²¹⁸ ». Ces propos interviennent à l'issue de la rencontre entre Yao Poku et le musicien Tinti qui, après avoir entendu le son produit par un orgue dans l'église de son village, procède à son adaptation locale. Ainsi, l'instrument change de nom, devient un « adakaben²¹⁹ » et le son qu'il émet est si puissant qu'il force l'admiration de Yao Poku. Le titre *Notre quelque part* peut se comprendre ici comme un espace d'échange de pratiques culturelles dans une relation mutuelle faite d'humilité. Le proverbe sert à l'auteur africain postcolonial de matériau pour restituer l'histoire tout en permettant de mobiliser la force de la parole dans l'écriture. Cette rencontre

²¹⁶ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op. cit., p.107.

²¹⁷ Nii Ayikwei Parkes, *Notre quelque part*, op. cit., p. 165.

²¹⁸ *Ibid.*, p.170.

²¹⁹ *Idem.*

entre oralité et écriture produit ce qu'Ann Fuchs nomme « l'orature²²⁰ ». L'expression désigne ainsi une nouvelle forme romanesque africaine, enrichie par l'intégration des genres traditionnels qui apportent un supplément de sens au texte. On peut aussi songer au concept d'oraliture forgé par Ernst Mirville²²¹.

L'usage du conte dans un texte africain prend une signification analogue à l'ère postcoloniale en marquant un retour à la culture originelle. Le recours au conte opère comme un signe de la conscience culturelle chez les auteurs migrants. Dans le roman de Nii Ayikwei Parkes qui peut se lire comme un conte moderne, le chasseur Yao Poku incarne l'autorité de la parole et de la sagesse des anciens. Sa voix ouvre et ferme le récit à la manière d'un conteur qui, après avoir planté le décor, tient en haleine son auditoire. En ouverture du texte, on peut lire :

Moi, celui qui se tapit au sol, celui qui guette, moi, Yao Poku, qui ai parcouru toutes les forêts de Atewa à Kade, qui ai vu tous les cobs, tous les phacochères, tous les cobras et les léopards qui font tourner cette terre qui nous porte, moi, Yao Poku, j'ai été surpris. Mais laisse-moi te raconter cette histoire avant qu'elle ne refroidisse. C'est mon grand-père Opoku, celui dont les mains n'étaient jamais vides, qui m'a appris que ce que l'homme blanc anglais nomme *Histoire*, c'est avant tout des mensonges écrits à l'encre fine. Mon histoire n'en est pas. Il est dit que le malicieux tisserand des toiles du monde, Ananse, ne faisait pas commerce de parole, alors moi je vais parler. Je vais te raconter cette histoire²²².

Yao Poku se présente d'emblée comme le garant de l'histoire. Pour conférer de la valeur à sa parole, et ainsi rendre plausible le récit des événements, il prend le soin de rappeler tout ce qu'il sait, tout ce qu'il a vu et tout ce qu'il a vécu. La somme de ses expériences participe donc à légitimer sa posture de conteur. Sa prise de parole se fonde aussi sur la volonté de remettre en question un ordre historique dont « l'homme blanc » a toujours été le seul garant. Ainsi, le héros de Nii Ayikwei Parkes oppose les histoires (*stories*) et l'Histoire (*History*) écrite par l'Occidental. Yves Clavaron explique à ce sujet :

L'Occident, il est vrai, a longtemps monopolisé le pouvoir de " faire " l'histoire du monde. L'une des missions que s'assignent les écrivains postcoloniaux est donc de construire un autre discours sur l'Histoire récente ou contemporaine de l'Afrique, de relire les événements à l'aune d'autres valeurs que celles léguées par la métropole coloniale et de montrer également que le continent noir n'est pas entré dans l'Histoire avec l'arrivée des Européens, contrairement aux allégations du discours colonial²²³.

Ainsi, l'histoire qui se dit et s'écrit doit pouvoir s'établir aussi bien avec l'arrière-plan culturel traditionnel africain qu'avec les éléments de la modernité occidentale introduite lors de

²²⁰ Anne Fuchs, « Décoloniser le temps et l'histoire », in Anne Fuchs (dir.), *Écritures d'ailleurs, Autres écritures : Afrique, Inde, Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 65.

²²¹ Lire *Le Nouvelliste*, 12 mai 1974, ainsi que *Conjonction*, n° 161-162, mars-juin 1984 : « Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernst Mirville », p. 161-164.

²²² Nii Ayikwei Parkes, *op. cit.*, p. 13-14.

²²³ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial, op. cit.*, p. 177-118.

la rencontre coloniale en Afrique. Dès lors, le roman, genre européen par excellence, peut s'africaniser en insérant des genres traditionnels comme le conte. C'est en quoi Yves Clavaron pense qu'« intégré au roman, le conte perd sa dimension purement didactique et participe à la construction des personnages, pris dans un processus d'apprentissage, et à l'élaboration de valeurs²²⁴ ».

L'histoire racontée, à défaut d'être vraie, doit au moins être vraisemblable. Afin de s'assurer de la véracité de son récit, Kayo demande au chasseur :

“Donc, l'histoire que vous nous avez racontée là, c'est vrai ? C'est l'histoire de Kofi Atta ?” Le chasseur soupira. “Ah. Peut-être c'est ça l'histoire que tu cherches. Mais ce n'est pas moi qui peux te dire si c'est vrai. Je te raconte une histoire seulement. Sur cette terre ici, nous devons bien choisir quelle histoire nous allons raconter, parce que l'histoire là va nous changer. Ça va changer comment nous allons vivre après²²⁵”.

À partir de cet instant, on se rend compte que l'histoire racontée par Yao Poku est une histoire détournée. C'est en réalité celle des violences subies autrefois par un certain Akosua Darko, fils de Kofi Atta. La question est donc celle de savoir pourquoi le chasseur-conteur a fait usage d'un tel stratagème narratif ? Pourquoi ne pas avoir directement rapporté les faits ?

En réalité, rien n'impose au conteur de se tenir dans la rectitude de l'histoire ancienne, qui est par ailleurs une histoire connue par tous les villageois. Yao Poku entend ainsi faire du neuf avec de l'ancien. Cette technique narrative fait écho à ce que Locha Mateso nomme « le pouvoir d'innovation du conteur²²⁶ » :

Le conteur s'impose alors de servir à son public la version la plus acceptable. Il y a dans ce cas une relation de cause à effet entre la vraisemblance du récit et le plaisir du public. Cette loi commande à l'artiste de reproduire le récit autrement qu'il ne l'a appris²²⁷.

C'est donc par un processus de réinvention que se conçoit la nouvelle histoire. En rusant ainsi avec le récit connu, Yao Poku prépare Kayo à la fabrique d'une histoire plausible, celle qu'il doit livrer à la fin de son enquête. Pour le plaisir de son futur public, c'est-à-dire des responsables de la police et du ministre, Kayo doit également inventer à son tour une histoire. C'est alors que, devant l'impossibilité de déterminer l'origine des organes retrouvés dans la case de Kofi Atta, Kayo propose à son compagnon d'enquête, l'agent Garba, de faire preuve d'imagination : « Le problème, c'est qu'on ne sait toujours pas comment les fameux restes humains sont arrivés dans la case. Il va falloir qu'on invente quelque chose »²²⁸. Sur plus de

²²⁴ *Ibid.*, p. 111.

²²⁵ Nii Ayikwei Parkes, *Notre quelque part*, *op. cit.*, p. 240-241.

²²⁶ Locha Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, p. 49.

²²⁷ *Ibid.*, p. 51.

²²⁸ Nii Ayikwei Parkes, *Notre quelque part*, *op. cit.*, p. 256.

quatre pages, nous pouvons lire ce nouveau récit qui fait aussi office de rapport de fin d'enquête²²⁹. L'invention du récit agit *in fine* comme l'une des manières d'accréditer la nouvelle histoire. La fiction scelle la rencontre entre Kayo et Yao Poku, symbolique d'une rencontre plus large encore, entre cultures africaine et occidentale. En somme, le proverbe et le conte opèrent comme les modalités et les modélisations de l'histoire plausible. L'écriture du retour au pays natal à travers *Notre quelque part* est contemporaine de bien d'autres qui mettent en avant : l'éclatement du cadre narratif, la rencontre des mondes *a priori* opposés, et l'inauguration de nouvelles manières d'être et de faire.

Le retour au pays natal – l'Afrique en l'occurrence – se trouve dès les premiers écrits des écrivains dits de la négritude. Certains penseurs noirs américains comme Marcus Garvey ou W.E.B. Du Bois ont mis en pratique ce retour vers le continent originel et la création de l'État du Liberia correspond à ce projet de réinstallation en Afrique de la diaspora noire américaine. La littérature s'est emparée du sujet tant dans le monde francophone qu'anglophone. Un roman comme *L'Impasse* de Daniel Biyaoula illustre les difficultés du retour pour le migrant qui n'a pu s'intégrer à la société européenne d'accueil. Le retour passe par une réévaluation de la culture et de la tradition africaines, totalement dévaluées par les Européens. On trouve à l'arrière-plan des romans africains la nostalgie d'une rencontre manquée entre les deux cultures entrées en conflit. Le roman *La Voix* de l'écrivain nigérian Gabriel Okara apparaît comme un hymne à la culture ijaw, qui ne peut survivre qu'en se frottant à la culture européenne. Quant au roman de Nii Ayikwei Parkes, *Notre quelque part*, il met en scène une collaboration entre la science occidentale et les contes et légendes africains afin de réécrire une histoire – celle de la chose immonde découverte dans la case de Kofi Atta, dans une synthèse de langues mêlant le pidgin, les langues africaines et l'anglais standard. Francophone ou anglophone, le roman africain tente de réinventer des possibilités pour la rencontre manquée entre Afrique et Europe.

²²⁹ *Ibid.*, p. 253-257.

CHAPITRE III :
ÉCRITURES DU RETOUR À L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE

Quel est le statut social et littéraire de l'écrivain qui traite du retour au pays natal dans ses œuvres à l'ère contemporaine ? Quelles sont les modalités discursives et esthétiques qu'il met en œuvre pour le représenter dans son œuvre ? Notre propos trouvera des illustrations dans l'œuvre des écrivains qui composent notre corpus de base, à savoir Dany Laferrière, Alain Mabanckou, Léonora Miano, Taiye Selasi et Chimamanda Ngozi Adichie, plus précisément pour ce qui est de leur parcours et de l'inscription du pays natal au sein de leurs fictions²³⁰.

Le retour tel que problématisé depuis la négritude, l'une des premières générations d'écrivains africains selon la périodisation établie par Jean-Jacques Séwanou Dabla²³¹, concerne le réinvestissement de l'héritage pré-colonial comme nous l'avons évoqué plus haut. À cette fin, le discours littéraire a adopté différents genres – poétique, romanesque et théâtral – , pour arpenter de nouveau les territoires du passé qu'il s'agit de réhabiliter. Mais cette volonté de se réinventer en puisant dans le passé d'une Afrique mythique débouche sur des impasses représentationnelles car l'issue est souvent tragique, débouchant sur la folie ou la mort. Les premières écritures sur le retour impliquent souvent ce que Steeve Renombo nomme le « péché positiviste »²³². De son point de vue, les écrivains africains de la première génération représentent le plus souvent une société africaine dotée d'une « cohérence organique, d'un espace-temps quasiment mythique d'avant la corruption²³³ » ainsi qu'un sujet à l'identité sans brisure.

Mais au-delà d'une tendance littéraire qui glorifie la culture du sujet africain et participe pour magnifier son exception ou son exclusivité²³⁴, c'est d'abord le surgissement de l'Autre, son incontournable présence, qui rend impossible le retour en Afrique. L'empêchement du retour vient de ce que Kom désigne par « la consubstantialité de l'Autre dans l'être africain ». Il se demande, à l'instar de Joseph Ma Thiam, « si le sujet africain avait su assimiler sans être assimilé²³⁵ ». Ainsi, la présence de l'Autre dans l'être africain aurait dénaturé le mouvement de réappropriation du patrimoine culturel originel.

²³⁰ Nous rappelons que pour chaque auteur nous avons choisi un roman.

²³¹ Jean-Jacques Séwanou Dabla, *Nouvelles Écritures Africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

²³² L'expression désigne ici le fait pour certains auteurs africains de croire en une existence toujours intacte du pays natal et de la culture ancestrale. Ils représentent un espace souvent organique, à partir duquel le sujet se pense totalement constitué. C'est aussi la recherche dans certains textes africains d'un passé toujours présent et indemne.

²³³ Steeve Renombo, « Négrographie. Essai sur les identités intransitives dans la littérature africaine », in *Identité, identité*, Libreville, Editions Raponda Walker, n° 1, 2007, p. 53.

²³⁴ Lire *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane (1960), *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi (1980), *Parole de vivant* d'Auguste Moussirou-Mouyama (1992), *L'ivrogne dans la brousse* d'Amos Tutuola (1953), *Aké, les années d'enfance* de Wole Soyinka (1984), etc.

²³⁵ Joseph Ma Thiam, cité par Ambroise Kom dans « Il n'y a pas de retour heureux », article cité.

Ensuite, l'une des limites caractéristiques de cette écriture du retour serait l'absence d'alternative littéraire. Les auteurs africains, depuis les tenants de la Négritude jusqu'à ceux du tournant des années 1970 sont restés dans une production romanesque traditionnelle : le roman n'a pas subi de modifications formelles et techniques majeures. C'est le constat que fait Robert Fotsing Mangoua à propos des nouvelles dynamiques littéraires africaines et des méthodes critiques qu'elles font émerger :

La littérature francophone africaine, surtout depuis les années 80, n'a pas échappé à l'éclatement des frontières consécutif à la mondialisation culturelle et artistique. Du fait de la mobilité des écrivains et de leur exposition à d'autres arts et cultures, les textes ont gagné en complexité de sorte que leur exégèse ne peut plus se conduire de l'unique point de vue des méthodes immanentistes qui proclament la clôture du texte et son autonomie. Les approches thématiques axées sur la dénonciation du néo-colonialisme ou des abus divers des pouvoirs dictatoriaux, si elles restent valables, ne suffisent non plus à rendre compte d'une littérature qui se forge à l'image d'un monde où le divers a pris le pas sur l'uni. Aussi y a-t-il nécessité à rechercher de nouveaux paradigmes critiques susceptibles de prendre en charge la complexité d'écritures dont une des caractéristiques est de s'inscrire au carrefour de plusieurs médias dont les arts, le téléphone, la télévision, l'ordinateur et l'internet²³⁶.

Les nouvelles dynamiques à l'œuvre dans la littérature africaine tiennent davantage à la prise en compte des parcours, des mobilités et des partages expérimentés par les auteurs africains contemporains. Il s'en est suivi comme un décroisement de l'imaginaire et les nouvelles écritures africaines du pays natal accueillent de nouveaux systèmes sémiotiques, ce qui implique que l'espace natal n'est plus vu ou représenté de la même manière. Le retour en lui-même se vit aussi autrement. On se rend compte que non seulement la représentation du territoire évolue, mais aussi que le statut de l'écrivain postcolonial se redéfinit. C'est donc avec les écrivains de la nouvelle génération, nommée « la génération transcontinentale » par Abdourahman Waberi, que l'on assiste à un changement dans les configurations narratives et esthétiques de l'écriture du retour.

Mais écrire le retour au pays natal, c'est aussi considérer les blessures du passé, les traumatismes liés à l'histoire du continent africain, mais plus encore à ce qu'Arjun Appadurai désigne sous le syntagme de « mouvements translocaux ». Ceux-ci se conçoivent à travers « les transactions culturelles entre groupes sociaux » ainsi que par « une interaction avec l'Autre²³⁷. Selon lui, ces mouvements peuvent s'observer à partir des déplacements de masse à l'échelle mondiale et leur impact est lisible dans le domaine de la création. Ainsi, les flux globaux qui résultent de ces mouvements, tout comme les flux médiatiques qui sont l'un des facteurs de l'interconnexion du monde globalisé, semblent abolir les frontières spatiales et réunir des

²³⁶ Robert Fotsing Mangoua, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », in *Synergies Afrique des Grands Lacs* n°3 - 2014 p. 127.

²³⁷ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme*, op. cit., p. 63.

personnes éparpillées à travers le monde dans un seul et même espace. Les « mouvements translocaux » s'illustrent notamment dans le travail de l'imaginaire caractéristique de la fiction littéraire migrante. La littérature migrante met alors en perspective des « communautés imaginées », ou encore elle produit des paysages dynamiques qu'Arjun Appadurai désigne sous le terme d'*ethnoscapes*. Ceux-ci désignent :

[...] le paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités et d'autres groupes d'individus mouvant constituent un trait essentiel du monde qui semble affecter comme jamais la politique des nations (et celles qu'elles mènent les unes vis-à-vis des autres)²³⁸.

Ramenant cette observation d'Arjun Appadurai au roman migrant africain contemporain, on peut dire qu'il met en avant des territoires et des personnages qui se définissent avant tout par et dans un réseau d'associations. La littérature migrante africaine ne se contente pas seulement de proposer une vision décentrée du territoire, mais elle se construit aussi comme le lieu où s'élabore un nouveau projet social, littéraire, culturel et même politique. En somme, elle pointe résolument un référentiel théorique mouvant qui tente d'appréhender et de formuler le devenir du migrant ainsi que la grammaire du territoire.

Le retard voire l'hésitation autour d'une formalisation des écritures migrantes procèdent peut-être du statut ambivalent de ses hérauts. Habités au voyage ou condamnés à errer ici et là, les auteurs migrants défient et défont toutes les certitudes identitaires et culturelles. Les personnages dont ils représentent le mode d'existence sont toujours de passage et insaisissables tout comme leurs propres trajectoires esthétiques et thématiques, qui oscillent entre différents genres littéraires : poésie, roman, essai ou théâtre. Ces écrivains dits postcoloniaux ou « *migrant writers* », sont souvent appelés des « *not quite* » ou des « *in-between* » par la critique anglo-saxonne, ce qui reflète leurs multiples appartenances mais aussi leur nomadisme et leur absence d'ancrage. La « littérature migrante », francophone et anglophone, se caractérise par une forte présence de l'espace africain, illustrant un « désir d'Afrique » pour reprendre une formule de Boniface Mongo Mboussa. En effet, l'Afrique s'appréhende dans le tissu littéraire de la migration contemporaine comme une réactualisation thématique et narrative, un objet poétique et politique. En d'autres termes, l'Afrique en tant que sujet ou objet d'écriture, se caractérise désormais par une plasticité acquise à force de tremblements historiques à travers le déploiement de différentes formes médiatiques au sein du roman comme la photographie, la musique, le cinéma...

²³⁸*Ibid.*, p. 71.

À ce propos, *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*²³⁹, l'ouvrage coordonné par Alain Mabanckou et qui se veut comme un état de la pensée africaine et de sa trajectoire, peut être reçu comme une mise en lumière des récents projets d'écritures africaines et de leur épistémologie. Sortant des lieux communs, ces écritures revendiquent une exception de la culture noire à travers la négritude et rejettent l'idée d'une identité du sujet noir pris seulement à l'intérieur des frontières africaines. Ainsi, les écritures sur l'Afrique contemporaine mettent en perspective l'architecture discursive qui annonce « l'Afrique qui vient ». Et c'est là un besoin et une urgence qui, d'après Achille Mbembe, « [...] consiste à savoir quelle langue et quelle écriture seront capables de restituer à l'Afrique sa force, sa puissance propre en même temps que sa figure-monde²⁴⁰ ». De ce point de vue, les écrivains postcoloniaux et les écritures qu'ils font émerger semblent tenter de répondre à ce besoin. Il n'est donc plus question de réclamer, en tant que telle, « la présence africaine » dans la géographie mondiale, mais bien plus de trouver, à défaut de « fabriquer », une langue et des modalités de son déploiement dans la fiction et la diction des ressources africaines mises à la disposition du monde. À ce titre, les écrivains migrants jouent un rôle majeur dans cette grande redistribution culturelle à l'échelle mondiale. Par conséquent, une telle entreprise trouve sa viabilité et sa pertinence à partir du moment où l'écrivain africain contemporain, embarqué dans les flux migratoires, décide de s'émanciper du modèle esthétique établi par les écrivains des premières générations comme Camara Laye, Aké Loba, Cheik Hamidou Kane, Chinua Achebe, Gabriel Okara, lesquels ont aussi abordé la relation entre le sujet africain et son corpus de références culturelles.

Toujours dans le sillage des révolutions fictionnelles africaines du territoire, la somme critique *Création et rupture en littérature africaine*²⁴¹ de Georges Ngal peut être citée. Le critique présente les évolutions et les permanences thématiques et esthétiques advenues au sein de la fiction africaine des années 1929 – naissance du mouvement de la négritude littéraire – et des années 1980 – avènement de la mondialisation et ruptures linguistique et épistémologique dans le champ littéraire africain. Dans son étude, Ngal s'emploie à étudier les notions de « création » et de « rupture », dont l'imbrication est importante pour comprendre les mobiles des changements dans le paysage littéraire. À la suite des considérations de Georges Ngal, la question qui se pose est de savoir comment renouveler l'écriture du pays natal :

L'idée de création ne désigne rien d'autre que la part d'« invention », de « nouveauté » ou de « jeunesse » au sens que lui donne l'Académie Goncourt, révélée par les différentes productions

²³⁹ Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017.

²⁴⁰ Achille Mbembe, « *L'Afrique qui vient* », in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 28.

²⁴¹ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

africaines francophones, à différentes époques de l'histoire. Des modifications formelles et stylistiques, saisies comme " ruptures ", à l'intérieur du champ littéraire africain, nous placent au cœur d'une contradiction entre le "figé" et le "nouveau", entre le "continu" et le "discontinu"²⁴².

Si ce constat de Georges Ngala concerne avant tout la littérature francophone, nous pouvons l'élargir à la littérature anglophone pour ce qui est du traitement du motif du retour au pays natal. Partant de ce que Georges Ngala nomme le « nouveau » et le « discontinu » en littérature, notre propos vise à étudier, au sein de la littérature migrante, la remise en question de la relation entre le sujet et les principaux espaces auxquels il est confronté, à savoir l'Afrique, l'Europe et l'Amérique. Le constat est celui d'une véritable surabondance spatiale dans la création africaine, francophone ou anglophone. L'écriture contemporaine du pays natal arpente alors de nouvelles territorialités culturelles et langagières. Elle tient aussi le pari risqué de la conception de nouvelles identités. Au-delà de l'inflation thématique ou verbale, les écrivains migrants créent des géographies nouvelles qui donnent lieu à un nouveau sujet, social mais aussi artistique, ainsi qu'à une véritable « fabrique de la langue²⁴³ ». Nous nous proposons, d'une part, d'examiner le statut social et littéraire de l'écrivain migrant postcolonial et, d'autre part, d'analyser le rapport complexe établi par les écrivains migrants avec leur continent natal afin d'en distinguer les nouvelles significations et autres controverses.

A- Écrivains transcontinentaux ou écrivains sans patrie ?

Les auteurs auxquels nous ferons allusion ici sont surtout celles et ceux qui participent aux écritures du pays natal malgré leur appartenance à plusieurs espaces, à de cultures multiples. Désormais, la notion d'identité paraît ne pas devoir être territorialisée. À travers le postulat d'une littérature-monde, la notion de francophonie est désormais refusée par certains écrivains africains qui évoluent en dehors de l'Afrique. La francophonie est critiquée notamment par la place subalterne et périphérique qu'elle accorde aux littératures d'expression française produites hors de l'hexagone. En 2009, le congrès biennuel de l'APELA (Association pour les Études Africaines) s'interroge sur les évolutions et les rapports entre auteurs africains, territoires et identité. Considérant le contexte de mondialisation qui informe les phénomènes de migration et de diaspora, les critiques s'interrogent sur l'avenir et le devenir du sujet africain, son identité personnelle et collective, dans son rapport avec son territoire. Revenir sur les notions d'auteur et de territoire peut également permettre de reprendre le débat sur les

²⁴² *Ibid.*, p. 7.

²⁴³ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2014.

littératures nationales en prenant en compte la construction des territoires à l'ère de la mondialisation.

Le CNRTL précise que le territoire correspond à une « étendue de la surface terrestre où est établie une collectivité humaine » et que c'est un « espace borné par des frontières, soumis à une autorité politique qui lui est propre, considéré en droit comme un élément constitutif de l'État et comme limite de compétence des gouvernants ». Le territoire est un espace politique à aménager, un espace délimité qui se construit dans et par des frontières et un espace humain où s'élaborent des identités. Il s'agit ici d'observer l'évolution des territoires, habités, mais aussi désancrés et favorisant les flux plutôt que la sédentarité. L'enjeu de ce chapitre est de mettre en lumière les variations advenues dans l'identité des auteurs contemporains africains et migrants à partir du regard qu'ils posent sur l'Afrique et le monde contemporain.

1- « Les enfants de la postcolonie » et le pays natal

Celles et ceux qui sont aujourd'hui appelés écrivains africains migrants, ou encore écrivains de la diaspora, semblent échapper à toute forme de classifications ou d'étiquettes. Ils se définissent davantage à partir de leur époque et selon leurs choix esthétiques, voire selon leurs postures narratives ou énonciatives. Leur époque est celle de la mondialisation, des transferts technologiques et des flux migratoires. Ces écrivains apparaissent de plus en plus comme spatialement désancrés et se font ainsi les héritiers de l'histoire et de la géographie mondiales. Comme l'observent Christiane Albert et Xavier Garnier, « À l'ère de la mondialisation et des recompositions identitaires qu'elle induit, la nouvelle doxa culturelle semble considérer comme advenue la fin des sédentarités et des inscriptions identitaires enracinées dans un territoire donné »²⁴⁴. Telle est la position que revendiquent certains auteurs contemporains à partir de leurs récits ou romans. Cela dit, en tant que sujets-écrivains postcoloniaux, leur identité se décline sous une forme plurielle et les espaces auxquels ils appartiennent sont si vastes que toute appartenance semble impossible. Leurs déplacements à l'échelle mondiale se reflètent dans leurs textes par le parcours des personnages, entraînant ainsi un renouvellement du statut de ces derniers.

L'analyse du rapport entre le sujet africain et le monde donne lieu à un ensemble conceptuel en vogue au sein de la critique contemporaine à l'image des notions

²⁴⁴ Christiane Albert, Rose-Marie Abomo-Maurin, et al. (dir.), *Littérature africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011, p. 11.

d'« Afropolitain », d'« Afropolitanisme » et d'« Afropéen » qui décrivent de nouvelles déclinaisons de la citoyenneté africaine à l'ère de la mondialisation. Dans son œuvre *Afropean Soul et autres nouvelles*²⁴⁵, Léonora Miano se situe dans un espace imaginaire qu'elle nomme « afropéen » et qui constitue la contraction de la rencontre, en un seul être, entre la culture africaine et la culture européenne. Elle privilégie, dans un entre-deux entre l'Afrique et l'Europe, les identités transfrontalières au sein de la diaspora noire. Taiye Selasi propose, elle, le terme « Afropolitain », faisant référence à une nouvelle génération d'Africains évoluant à travers le monde et relevant d'appartenances multiples : « Nous sommes des Afropolitains : non pas des citoyens, mais des Africains du monde²⁴⁶ ». De son côté, Achille Mbembe forge le terme « Afropolitanisme²⁴⁷ » pour décrire le caractère dynamique « de la circulation des mondes », déjà perceptible dans l'Afrique précoloniale et l'implantation de nouvelles diasporas africaines dans le monde. Cet ensemble conceptuel sur lequel nous reviendrons plus loin témoigne du rôle du sujet africain migrant dans sa manière d'habiter l'espace. L'écriture de l'écrivain migrant contemporain, très consciente du rôle politique et culturel de l'auteur, permet de mieux évaluer le statut de la mobilité en littérature. Par ailleurs, la revendication explicite d'une filiation littéraire mondiale par les auteurs postcoloniaux conduit à repenser la question de l'appartenance territoriale et nationale à l'époque contemporaine. La littérature africaine s'inscrit dans une nouvelle trajectoire historique qui oblige à repenser la relation au monde et la question du retour.

À la suite d'une longue réflexion entamée en 1990, Abdourahman Waberi publie le fruit d'un travail intitulé « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire ». Une vingtaine d'années plus tard, il précise : « En 1998, il s'agissait pour moi de dresser un constat qui attirerait l'attention des critiques universitaires (dont je n'étais pas) qui prendraient la peine de se pencher sur ce nouveau paysage et nous offriraient les résultats de leur recherche²⁴⁸ ». À travers cette réflexion, Waberi pointe « quelque chose de nouveau, d'informe et de mouvant à la fois²⁴⁹ ». Il apparaît donc qu'à partir des années 1990, « quelque chose change » dans le paysage littéraire africain, ainsi que le

²⁴⁵ Léonora Miano, *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion GF, « Étonnants classiques », 2008.

²⁴⁶ « We are Afropolitans: not citizens, but Africans of the world », Taiye Selasi, *Bye-Bye Babar, or What is an Afropolitan?* in *LIP Magazine*, 2005, <http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>.

²⁴⁷ Achille Mbembe, « Afropolitanisme », <http://africultures.com/afropolitanisme-4248/>, publié le 25 décembre 2005.

²⁴⁸ La réflexion d'A. Waberi ici citée est celle reprise par l'auteur lui-même dans l'ouvrage collectif dirigé par Alain Mabanckou. L'article repris est précédé d'une note préliminaire : « *Les enfants de la postcolonie* ». *Précédé d'une note préliminaire*, in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, op. cit. p. 148.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 149.

reconnait Jean-Louis Joubert, dans ce même numéro de *Notre librairie*. L'expression « Les enfants de la postcolonie » correspond à une nouvelle génération d'écrivains africains porteurs d'un imaginaire social nouveau. Ces écrivains assument un esprit du large : cette façon d'habiter hors du continent africain, tout en continuant de s'y abreuver et de s'abreuver aux autres sources du monde. Les écrivains postcoloniaux se libèrent d'un carcan thématique imposé par l'histoire tragique de l'Afrique comme l'observe Waberi :

Une doxa, hier en cours à Paris voulait que le romancier francophone des Afriques (comme son homologue caribéen, iranien ou philippin ?) se borne à reproduire sciemment ou inconsciemment la représentation du monde propre aux siens. Perché sur les ruines amoncelées par l'esclavage et la colonisation, il scruterait encore et toujours l'horizon des misères, des dictatures, des violences et autres violations des droits de l'homme perpétrées par ses frères sur leurs propres frères. Rien n'est plus faux, mais avançons²⁵⁰.

Le premier défi à relever pour cette nouvelle génération est de sortir des sentiers tracés par la critique, située à cette époque dans le centre parisien. Ainsi, « les enfants de la postcolonie » refusent d'être des charognards contraints de trouver leur subsistance littéraire dans les ruines et les carcasses de l'histoire. Les écrivains de cette génération, dont Wabéri tente de définir l'esprit, refusent de construire leur œuvre à partir d'un horizon historique tragique.

Ces écrivains sont, à bien des égards, différents de leurs prédécesseurs et Wabéri distingue différentes générations :

1. Les pionniers : Produit des efforts de la scolarisation entreprise sur le terrain colonial (Massyla Diop, Félix Couchoro, Ousmane Socé...), ces premiers écrivains sont les chantres de l'œuvre coloniale ou les imitateurs du colonisateur. Selon János Riesz, les auteurs africains de l'époque coloniale écrivent sous l'influence de la littérature européenne²⁵¹. Pour autant, certains auteurs africains font entendre une voix critique et contestent une certaine image de l'Afrique : « On peut d'ailleurs lire le premier roman de Chinua Achebe, *Things Fall Apart* (1958), comme une réponse aux romans africains de Rider Haggard, Graham Greene, Joseph Conrad et Joyce Cary²⁵² ». « Les influences », observe János Riesz, « s'opèrent donc de façon sélective, modifiante, dynamique, antinomique²⁵³ ».

2. Les apôtres de la négritude : Encore nommés « les pères de la nation », leur action militante et revendicatrice prend effet à Paris (Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Hampaté

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 151.

²⁵¹ János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Textes – Contextes – Intertextes*, Paris, Karthala, 2007, p. 23.

²⁵² *Idem.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 22.

Bâ, Léon-Gontran Damas...). Ils ont sans doute la plus grande influence politique et littéraire sur les générations futures. La négritude est surtout l'avènement et la consolidation d'un nouvel espace culturel qui se singularise par ses procédés et ses règles artistiques, en rupture avec la littérature des devanciers nègres (la littérature d'assimilation) et aussi en rupture avec la littérature classique occidentale. Elle est donc d'après Jacques Chevrier un moment « de rupture fondamentale, et qu'il faut bien voir qu'elle porte simultanément sur la thématique et sur le langage²⁵⁴ ».

3. La génération des indépendances : Elle se fait remarquer par la rupture avec la négritude, qui s'est illustrée par l'exaltation du passé africain, la célébration d'une essence nègre et le commerce intellectuel et sentimental avec les Noirs des Amériques. Les écrivains de la période des indépendances s'emploient à la dénonciation des régimes autoritaires issus de la décolonisation :

À la "passion" de la négritude succède le temps de la désillusion, donnant naissance à une nouvelle littérature qui prend ses distances vis-à-vis des positions naguère défendues Senghor et ses amis [...], les thèmes récurrents de la satire coloniale et de la glorification de la tradition cèdent progressivement la place à la mise à nu de l'imposture post-coloniale et de son cortège d'infamies²⁵⁵.

Les premières écritures post-coloniales de la contestation naissent sous la plume de quelques d'auteurs tels que Ngugi Wa Thiong'o, Wole Soyinka, Mongo Béti et Ahmadou Kourouma. C'est aussi à partir de cette génération qu'on relève la présence d'une écriture féminine dont Mariama Bâ, Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Buchi Emecheta et Flora Nwapa constituent les premiers modèles.

4. Les enfants de la postcolonie ou une génération transcontinentale : Ces écrivains se positionnent comme les acteurs d'un décentrement thématique qui se réalise à partir de sujets liés à l'exil, au voyage, à la migration ou encore au retour au pays natal. Leurs œuvres qui s'approprient les matériaux offerts par la mondialisation proposent de nouveaux paradigmes pour évaluer le monde. Ils appartiennent par extension à cette génération que l'on qualifie « d'écrivains itinérants » selon Sophie Lavigne, « parce qu'ils reconfigurent sans cesse et consciemment leur espace identitaire. L'errance est devenue [leur] mode de vie, une façon d'être²⁵⁶ ». Cette nouvelle génération se caractérise ainsi par sa propension à évoluer au milieu de différents territoires sans vraiment revendiquer aucune appartenance. Ils répondent ainsi aux

²⁵⁴ Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, op. cit., p. 53.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 75.

²⁵⁶ Sophie Lavigne, « La Migritude : Une errance identitaire et littéraire ? », https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_lavigne.html, 2008, consulté le 02 mai 2020.

analyses de Jacques Chevrier sur la migritude : « Les écrivains de la migritude tendent en effet, aujourd'hui, à devenir des nomades évoluant entre plusieurs cultures, et c'est sans complexes qu'ils s'installent dans l'hybride naguère vilipendé par l'auteur de *L'aventure ambiguë*²⁵⁷ ».

Parmi les six traits distinctifs des « enfants de la postcolonie » énoncés par Waberi nous n'en retiendrons pour l'instant que les trois premiers, les trois derniers ne répondant pas pour l'heure à notre perspective critique. Pour mémoire, ces trois traits définitoires sont les suivants : le fait d'avoir des commentateurs et des critiques qui sont leurs contemporains et parfois leurs amis, l'accès à de nombreux canaux de diffusion comme les festivals, véritables scènes d'expression, le statut des écrivains africains vivant sur le continent et la thématique qu'ils développent assez proche de celles des « enfants de la postcolonie ».

Pour revenir aux trois premiers traits caractéristiques qui nous intéressent, voici ce que nous pouvons dire. Le premier trait définitoire est temporel : « Les enfants de la postcolonie » sont nés après les indépendances en 1960. Même si on peut trouver des auteurs qui sont nés avant cette date et qui remplissent les critères de sa définition, leurs préoccupations sociales et politiques sont différentes.

La deuxième caractéristique est géographique et politique. Ces écrivains bénéficient d'une double voire d'une triple nationalité et leur écriture intègre à la fois l'Afrique comme continent natal et ces nouveaux territoires devenus leurs nouvelles demeures. Ainsi, l'œuvre d'Alain Mabanckou se fonde sur l'expérience du déplacement et s'élabore dans un imaginaire à la dimension du monde :

J'ai choisi depuis longtemps de ne pas m'enfermer, de ne pas considérer les choses de manière figée, mais de prêter plutôt l'oreille à la rumeur du monde.

Je ne suis pas devenu écrivain parce que j'ai quitté mon pays natal. En revanche, j'ai posé un autre regard sur celui-ci une fois je m'en suis éloigné.

Dans mes premiers écrits — ébauchés pour la plupart dans ma ville d'enfance, Pointe-Noire, au Congo-Brazzaville — j'avais le sentiment qu'il manquait des pièces et que mes personnages, cloîtrés, me réclamaient plus d'espace. Le déplacement a contribué à renforcer en moi cette inquiétude qui fonde à mes yeux toute démarche de création : on écrit peut-être parce que " quelque chose ne tourne pas rond ", parce qu'on voudrait remuer les montages ou introduire un éléphant dans le chas d'une aiguille. L'écriture devient alors à la fois un enracinement, un appel dans la nuit et une oreille vers l'horizon...²⁵⁸

Mabanckou est né au Congo-Brazzaville et a poursuivi ses études en France (devenue son pays d'adoption) avant de continuer son périple vers l'Amérique, le lieu à partir duquel il « regarde les empreintes de son errance²⁵⁹ ». Le monde est devenu la source d'inspiration de

²⁵⁷ Jacques Chevrier cité par Sophie Lavigne, article déjà cité.

²⁵⁸ Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage*, Paris, Grasset, 2016, p. 11.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 12.

ces nombreux auteurs aux parcours géographiques éclatés. Le fait de se réclamer de plusieurs espaces à la fois résonne comme une volonté d'assumer leur statut de rejetons des États décolonisés, tout comme ils sont maintenant les enfants du monde. Si l'on reconsidère la différence graphique et conceptuelle proposée par Jean-Marc Moura entre « post-colonial » et « postcolonial », on se rend à nouveau compte de la complexité de la situation de l'écrivain africain contemporain. Ainsi, la deuxième forme d'écriture – postcoloniale – renvoie à « Une situation d'écriture, avec ses présupposés et ses options formelles, [...] et non plus seulement une incolore position sur l'axe du temps²⁶⁰. Pour ainsi dire, le « postcolonial » excède toutes les situations géopolitiques figées. Il se donne aussi comme le moment et le lieu où se profilent de nouvelles stratégies énonciatives et heuristiques. Les « enfants de la postcolonie » proposent de nouvelles formulations identitaires tout aussi exubérantes qu'originales. Il s'agit pour eux de s'émanciper de la tyrannie spatio-temporelle et non de se réclamer de l'appartenance à telle ou telle contrée. À travers la force de la fiction et la liberté qu'elle procure, les « enfants de la postcolonie » refusent toute forme de nationalisme. Ils se veulent d'abord écrivains, et tels des sujets-caméléon, vont jusqu'à prendre la nationalité de leurs lecteurs. Ainsi en est-il du projet esthétique de Dany Laferrière dans son roman, *Je suis un écrivain japonais* :

Quand des années plus tard, je suis devenu moi-même un écrivain, et qu'on me fit la question : "Êtes-vous un écrivain haïtien, caribéen ou francophone ?" Je répondis que je prenais la nationalité de mon lecteur. Ce qui veut dire que quand un Japonais me lit, je deviens immédiatement un écrivain japonais²⁶¹.

Le roman, au titre accrocheur, pose avec acuité la problématique de la nationalité d'un auteur. Sans quitter sa baignoire dans son appartement de Montréal, le personnage entraîne le lecteur dans une flânerie imaginaire à partir d'une lecture qu'il est en train de faire du poète japonais Basho. Dany Laferrière aurait pu intituler son roman « Je suis un lecteur japonais », mais cela n'aurait pas eu le même effet auprès des éditeurs japonais qui demandent les droits de traduction. Et cela aurait atténué l'effet de provocation de la part d'un écrivain qui ne parle pas japonais, qui n'est pas japonais et qui ne vit pas au Japon. L'artiste revendique la liberté d'acquiescer n'importe quelle nationalité, de prendre une nationalité autre que celle de son pays de naissance, sans avoir à remplir les formalités juridiques en matière de naturalisation. *Je suis un écrivain japonais* peut aussi se lire comme un plaidoyer contre le « nationalisme littéraire²⁶² » à l'ère de la mondialisation.

²⁶⁰ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, [1999], Paris, Collection « Quadrige Manuels », Puf, 2013, p. 10-11.

²⁶¹ Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2008, p. 29.

²⁶² *Ibid.*, p. 225.

En effet, la troisième caractéristique des « enfants de la postcolonie » que Waberi propose porte sur l'appartenance de ces auteurs à des institutions mondiales ou sur leur participation aux programmes littéraires mondiaux. La contribution de certains écrivains au « Manifeste pour une littérature-monde²⁶³ » témoigne de leur engagement en faveur de la reconnaissance des littératures dites périphériques. Selon eux, il ne peut y avoir deux catégories d'écrivains écrivant en français (littérature française vs. littérature francophone), mais des écrivains contribuant à une littérature-monde écrite en français. C'est la position de Michel Le Bris, quoique auteur français :

Écrivain, je me sens du monde entier, habité de tous les livres qui ont pu compter pour moi, écrits aux quatre coins du monde dans toutes les langues possibles, de culture littéraire au moins aussi anglo-saxonne que française, et je crois pour aggraver mon cas, que tout romancier écrivant aujourd'hui dans une langue donnée le fait dans le bruissement autour de lui de toutes les langues du monde²⁶⁴.

La littérature-monde serait le produit d'un écrivain-monde, d'un écrivain qui s'est abreuvé aux sources mondiales de la production littéraire et donc de la création. Il est l'héritier « d'une longue histoire, responsable en quelque sorte d'une aventure inachevée qu'il [lui] appartient de prolonger²⁶⁵ ». Et comme le dit Lydie Moudileno, « sa bibliothèque déborde²⁶⁶ ». Ainsi, son identité se construit à partir de ce qu'on peut nommer son « encyclopédie culturelle²⁶⁷ ». De son côté, Alain Mabanckou estime :

La littérature-monde est le concert de la multiplicité d'*expériences*, la reconnaissance de la force de l'art dans ce qui apparaît comme le " désordre de la vie ". Elle part du constat qu'il nous faut désormais imaginer l'écrivain dans sa *mobilité* et dans l'influence que suscite en lui l'émerveillement de ce qui ne vient pas nécessairement de son univers²⁶⁸.

Les auteurs africains contemporains semblent vouloir jouir de l'universel dans une ivresse du monde dont ils se signalent comme les hérauts. Et dans cette « soif du monde », les frontières nationales deviennent inopérantes, voire caduques. Toutefois, si ces frontières résistent, la volonté des auteurs africains transcontinentaux est à chaque fois de les dépasser en s'inspirant de leurs mobilités et en dévoilant la fécondité des rencontres entre les êtres à travers la multiplicité des espaces.

²⁶³ « Manifeste pour une "littérature-monde" », in *Le Monde des livres*, 16 mars 2007.

²⁶⁴ Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », in Michel le Bris & Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, p. 42.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁶⁶ Lydie Moudileno, « Qu'est-ce qu'un auteur postcolonial ? », in Achille Mbembe & Felwine Sarr (dir.), *Écrire l'Afrique-Monde*, Dakar, Jimsaan, 2017, p. 159.

²⁶⁷ Maurizio Bettini, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, Il Mulino, 2016, *Contre les racines*, traduction française, Pierre Vesperini, Paris, Flammarion, 2018, p. 9.

²⁶⁸ Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », in Michel Le Bris & Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 64.

Mais cette perspective qui entend placer l'auteur en phase avec les évolutions culturelles, politiques et sociales de son temps présente certains risques. Les « enfants de la postcolonie » s'acharnent à récuser l'enfermement que produiraient certaines épithètes telles que « écrivains africains » ou « écrivains francophones », mais ne courent-ils pas le risque d'un désancrage spatial, voire d'une désincarnation totale ? En même temps peut-on prétendre replacer le monde au centre de l'écriture ? C'est toute la question de la référentialité en littérature. Un autre risque est celui de l'autotélisme, d'une littérature qui n'aurait d'autre but qu'elle-même et que les auteurs du Manifeste condamnent sans ambages. Selon Yves Clavaron, on assiste à une réorganisation de l'imaginaire postcolonial dans la production littéraire car les écrivains postcoloniaux postulent, comme une nécessité, l'introduction du monde et de ses cultures dans leurs projets esthétiques :

Effaçant ou élargissant la référence coloniale, ces écrivains veulent revitaliser le roman qu'ils jugent anémié, réhabiliter le récit et retrouver le contact avec le monde sur lequel ils portent un " regard stéréoscopique " selon Rushdie. Pour cela, ils brassent joyeusement les cultures et mobilisent des stratégies d'écriture qui contestent les canons européens²⁶⁹.

Cette position interprétative renvoie à l'obsession spatiale qui habite les écrivains de la postcolonie dont l'écriture et la vie se caractérisent par le nomadisme et les phénomènes diasporiques. Pour reprendre Alain Mabanckou, *le monde est [leur] langage*. Selon Lydie Moudileno également, la référence au monde est l'une des pratiques privilégiées des « auteurs postcoloniaux ». Autrement dit, leurs textes sont « le fruit d'une invention générée par des inspirations, des trajectoires et des projets esthétiques individuels²⁷⁰ », ce qui est encore synonyme d'un déploiement du monde dans leurs créations. Mais c'est parce qu'ils restaurent la présence du monde au sein de leurs œuvres que leur propre statut en est réévalué et qu'ils acquièrent une autorité d'auteur :

Ainsi, l'auteur postcolonial se trouve-t-il constamment réinvesti de son rôle d'*auctor* : par des écrivains qui ont des choses à dire sur le monde dans lequel ils vivent, et par une critique qui attend du récit africain qu'il soit le reflet de ce monde. Ce double " désir d'auteurs " détermine encore, me semble-t-il, la conception de la littérature africaine contemporaine²⁷¹.

Avec les auteurs postcoloniaux, on assiste au retour du monde dans l'aventure de l'écriture. Le monde, pris comme espace, est non seulement le grand absent qu'il faut réintégrer dans l'imaginaire africain contemporain, mais il est aussi le sujet, le thème directeur de cette fiction.

²⁶⁹ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op. cit. p. 185.

²⁷⁰ Lydie Moudileno, « Qu'est-ce qu'un auteur postcolonial », article cité, p. 166.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 167.

En réinsérant ainsi l'espace et leur expérience individuelle dans leurs œuvres, ces auteurs prouvent leur appartenance « multispatiale ». Or, de notre point de vue, cette « multispatialité » est aussi une forme de « multifocalisation »²⁷² : contre l'approche monologique du colonial, le postcolonial privilégie la multiplicité des regards et recherche un « regarder contre » qui refuse les assignations. Ce décentrement perpétuel leur fait courir le danger d'une « dé-spatialisation », voire d'une « a-spatialisation ». La surdétermination de l'espace peut finir par exclure l'auteur de tous les lieux qu'il revendique. Dès lors, c'est à raison que l'on continue à se demander d'où viennent ces écrivains. Cette « dé-spatialisation » traduit une ambivalence du lieu chez les « enfants de la postcolonie » car elle renvoie à une appartenance démultipliée ou à un refus d'appartenance qui confine au « hors-lieu ». Une telle réalité rend de plus en plus complexe la détermination de leur statut à la fois social et littéraire. La réalité demeure que, cette position adoptée semble faire d'eux des « parias », des membres privilégiés de ce que Salman Rushdie nomme dans *Patries imaginaires*, « la communauté internationale des écrivains déplacés »²⁷³. Ils seraient ainsi partout et nulle part, ou encore ni d'ici ni d'ailleurs

B- Écrivains migrants ou écrivains sans patrie ?

Comme nous l'avons vu, « les enfants de la postcolonie » évoluent dans une logique de non-appartenance ou de multi-appartenance territoriale, qui s'avère pour eux un gage et un facteur de créativité. Mais la situation d'entre-deux n'est pas toujours favorable comme on l'observe avec les personnages des romans qui ont du mal à être reconnus quand ils reviennent chez eux. Après avoir longtemps séjourné à l'étranger, ils finissent par acquérir des habitudes dites occidentales (langage, vêtement et autres pratiques sociales...), deviennent à la fois le même et l'Autre. Ainsi, le protagoniste de *L'Impasse* de Daniel Biyaoula ne répond pas aux codes de sa communauté qui attend qu'il mette en scène son nouveau statut d'« euroblack », de Noir européen. De son côté, le héros de *L'énigme du retour*²⁷⁴ de Dany Laferrière éveille la curiosité à son retour à Port-au-Prince. Dans *Americanah*²⁷⁵ de Chimamanda Ngozi Adichie, le processus du retour à la maison de celles et ceux qui sont partis suscite la défiance et un certain ressentiment de la part de celles et ceux qui sont restés au pays. Le sort réservé à ces

²⁷² Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris, Minuit, 2007.

²⁷³ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, London, Granta Books, 1991, *Patries imaginaires*, traduction française Aline Chatelin, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 26.

²⁷⁴ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2009.

²⁷⁵ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, New York, Alfred A. Knopf, 2013, *Americanah*, traduction française Anne Damour, Paris, Gallimard, 2014.

personnages est en quelque sorte analogique de celui connu par les écrivains « du monde », sans attache fixe.

Pour sa part, Christiane Albert considère que l'appartenance à la littérature migrante complique singulièrement les questions d'histoire littéraire : à quelle littérature nationale appartiennent ces écrivains – pays d'accueil ou pays d'origine ? À la suite des remarques faites par Bharati Mukherjee et reprises par Waberi pour indiquer ce qui se joue en termes de changement de statut chez les écrivains anglophones postcoloniaux, Christiane Albert prolonge cette réflexion en parlant des écrivains migrants francophones et de l'accueil qui leur est réservé ici et ailleurs :

La différence d'origine géographique de ces écrivains que par provocation on pourrait appeler (pour certains d'entre eux) les "Franco-quelque chose" – les " pas tout-à-fait" ainsi que l'écrit A. Waberi, devient donc un critère de caractérisation déterminant qui empêche les écrivains (beurs ou migrants ou de l'immigration africaine en France) d'être intégrés à la littérature nationale de leur pays d'accueil, quand bien même en possèdent-ils la nationalité – ce qui est le cas de beaucoup d'entre eux. Mais leur statut d'immigrés les empêche aussi d'être intégrés aux littératures nationales de leur pays d'origine, particulièrement aux littératures maghrébines ou africaines²⁷⁶.

La situation d'entre-deux dans laquelle ces écrivains se trouvent joue souvent en leur défaveur ou en celle de leurs personnages. Peu importe les raisons qui les ont placés dans cette ambivalence spatiale, ils sont traités comme des mal aimés ou encore comme des « écrivains sans patrie ». Privés parfois de toute nationalité, ces écrivains qui sont de vrais « oiseaux migrateurs » font du monde fictionnel leur pays car l'imaginaire ne comporte aucune limitation géographique ou politique. Mais comment échapper alors aux dangers de ce flottement ? À ce propos, Rushdie pense que l'écrivain est un citoyen du monde capable de choisir lui-même ses « propres parents », notamment en période de mondialisation :

Je souligne que ce n'est qu'une des nombreuses stratégies possibles. Mais nous sommes inéluctablement des écrivains internationaux dans une époque où le roman est plus que jamais une forme internationale (un écrivain comme Borges parle de l'influence de Robert Louis Stevenson sur son œuvre ; Heinrich Böll reconnaît l'influence de la littérature irlandaise ; la pollinisation croisée est partout) ; et une des libertés les plus agréables de l'immigrant littéraire est peut-être celle d'être capable de choisir ses parents. Les miens – choisis en partie consciemment, en partie inconsciemment – comprennent Gogol, Cervantès, Kafka, Melville, Machado de Assis ; un arbre généalogique polyglotte, auquel je me mesure et auquel j'aimerais avoir l'honneur d'appartenir²⁷⁷.

S'il lui est réellement difficile, voire impossible d'appartenir à une sphère nationale stable, l'écrivain en situation de mondialisation sait qu'il lui reste d'autres alternatives. L'écrivain pourra privilégier l'affiliation à la filiation, un processus d'identification fondé sur

²⁷⁶ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 15.

²⁷⁷ Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, op. cit., p. 31.

des convictions personnelles plutôt que l'appartenance quasi génétique à une communauté²⁷⁸. L'écrivain migrant tout comme les critiques savent que le choix d'une patrie mondiale n'est rien d'autre que le désir d'habiter une « patrie imaginaire ». De notre point de vue, habiter cette patrie c'est répondre à « l'honneur d'appartenir » à une famille choisie comme le dit Rushdie, mais c'est aussi vouloir gagner une forme de reconnaissance, voire d'immortalité, en rayonnant au-delà des frontières de son pays natal. Ainsi, les écrivains africains postcoloniaux pratiquent l'intertextualité et dévoilent leur bibliothèque personnelle dans leurs œuvres afin de se créer leur propre lignée et fonder un héritage qui réponde à leur ouverture au monde.

Finalement, en observant les trajectoires des écrivains migrants et leurs pratiques littéraires, nous avons l'impression que c'est la fin de toute identité nationale ou littéraire assignée. Conscients de l'imbrication des différents pays du monde et par conséquent de leurs héritages culturels, les enfants de la postcolonie récusent « l'identité racine » au détriment d'une « identité rhizome » comme le théorise Édouard Glissant²⁷⁹. Le concept de rhizome inspiré de Gilles Deleuze et Félix Guattari²⁸⁰ fournit un modèle descriptif et épistémologique dans lequel l'organisation des éléments ne suit pas une ligne de subordination hiérarchique (avec une base, ou une racine), mais un principe de connexion où tout élément du rhizome peut être relié à tout autre. Par ailleurs, de même que selon Glissant, « la notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire²⁸¹ », les écrivains postcoloniaux s'opposent à toute forme d'absolutisme dans l'espace de création artistique et littéraire. Le champ littéraire postcolonial transcende les limites nationales de telle sorte que la production littéraire postcoloniale s'inscrit dans un modèle relationnel semblable à la nature d'un rhizome. Et comme le dit Glissant à propos de la construction des identités : « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre²⁸² ». À partir de cette logique, la création littéraire contemporaine devient le lieu de l'accomplissement du corps social et littéraire de l'écrivain.

²⁷⁸ Edward Said, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1983, p. 19.

²⁷⁹ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 23.

²⁸⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

²⁸¹ *Idem.*

²⁸² *Idem.*

C- Écrivains migrants et nouvelles morphologies du pays natal

Dans son essai *L'Écrivain comme migrant*²⁸³, Ha Jin propose une réflexion sur la situation d'énonciation de l'écrivain migrant :

Au début de sa carrière, un écrivain affronte souvent les questions aristotéliennes – pour qui, en tant que quoi, et dans l'intérêt de qui écrit-il ? Les réponses à ces questions vont former sa vision et l'aider à déterminer la matière de ses écrits et même son style d'écriture. Parmi ces trois questions, la plus difficile me semble : « En tant que quoi écrit-il », car elle engage le sentiment d'identité et de tradition de l'écrivain, qui peuvent tous deux, sans que cela soit souvent une question de choix, être soumis au changement²⁸⁴.

Une autre question s'impose : sur quoi écrit-il, quel est l'objet de son écriture ? Cette interrogation porte sur la conciliation de la passion déclarée pour le monde et de la place octroyée au pays natal dans le projet d'écriture de ces auteurs qui refusent l'enfermement spatial. Le rapport des écrivains migrants au pays natal est complexe. D'une part, l'expérience de l'éloignement en tant qu'« exilés », « émigrés » ou « expatriés » provoque une nostalgie qui, comme le dit Ha Jin, « les empêche de prendre racine où que ce soit²⁸⁵ ». D'autre part, toujours suivant Ha Jin : « À l'opposé de la nostalgie, il y a le désir de partir quelque part, de quitter l'ancien endroit pour aller s'installer ailleurs, ou de se déplacer constamment d'un endroit à un autre²⁸⁶ ». La mélancolie est motrice et pousse l'écrivain à aller de l'avant. On peut avec Glissant parler d'« une errance enracinée²⁸⁷ », une manière de magnifier l'Ailleurs (le monde) et de toujours se référer à un « ici souverain²⁸⁸ » (le pays natal). C'est la réalité des écritures actuelles du retour au pays natal dont nous voudrions dans les lignes qui suivent relever les problématiques chez quelques écrivains migrants « postcoloniaux ».

²⁸³ Ha Jin, *The Writer as Migrant*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, *L'Écrivain comme migrant*, traduction française Scadi Kaiser, Paris, Circé, 2018.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 82-83.

²⁸⁷ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 49.

²⁸⁸ *Idem.*

1- Pourquoi écrire le retour en contexte de mobilité ?

Signifier le pays natal est-il encore possible pour des écrivains qui évoluent de plus en plus en dehors de leur continent d'origine ? Pourquoi la question « des origines » persiste-t-elle dans un contexte, fait de migrations internes, internationales et de rencontres diasporiques ? À l'ère postcoloniale, les déplacements à l'échelle mondiale ont introduit chez les auteurs africains de tous genres un rapport très critique avec le pays natal et leur conception de l'art semble bouleversée. L'éloignement ouvre d'autres perspectives. Dans cette profusion romanesque sur le retour, l'Afrique est sollicitée comme espace diégétique, mais toujours mise en perspective avec d'autres espaces, ce qui donne un caractère hétérotopique au roman africain du retour à l'époque contemporaine. Michel Foucault définit ainsi l'hétérotopie : « En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles²⁸⁹ ». Foucault prend le théâtre comme exemple et rappelle comment sur cet espace, diverses activités (histoires) ainsi que plusieurs autres espaces (cinéma, lumière, son) se succèdent, s'influencent mutuellement et finissent par se neutraliser. Ainsi en est-il du fonctionnement et du déploiement de l'espace et des personnages dans la fiction du retour au pays natal.

Les auteurs africains migrants proposent des récits aux trames éclatées, font intervenir une diversité d'espaces le plus souvent étrangers et inconnus à leur lectorat. Ainsi, des protagonistes aux origines diverses suivent des trajectoires complexes, les faisant passer d'un monde à l'autre. Le continent natal n'est plus l'espace souverain où se déroule le récit, mais ce dernier déborde vers d'autres continents, l'Amérique et l'Europe, où se joue la scène du monde. Une nouvelle scénographie du roman africain prend forme et le concept même de pays natal est repensé. Les écrivains africains migrants peuvent-ils réellement écrire un pays qu'ils ont quitté depuis longtemps, ou encore un pays qu'ils n'habitent que ponctuellement ? Avant d'analyser l'écriture et le sens du retour chez des auteurs comme Alain Mabanckou, Dany Laferrière, Leonora Miano, Taiye Selasi et Chimamanda Ngozi Adichie, il paraît nécessaire de définir le pays natal et l'on peut suivre Ha Jin :

...“le Pays natal” (“*homeland*”) possède deux significations – la première fait référence au pays où l'on est né et la seconde, au pays où l'on se sent chez soi au moment donné. Auparavant, les deux significations étaient aisément conciliables parce que “natal” (“*home*”) signifiait également “origine” et que le passé et le présent étaient inséparables²⁹⁰.

²⁸⁹ Michel Foucault, *Le corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 28-29.

²⁹⁰ Ha Jin, *L'Écrivain comme migrant*, *op. cit.*, p. 83.

L'idée de « pays natal » traduit en effet un sentiment d'appartenance à un espace ou à un groupe social constitué. Le pays natal représente une forme d'assurance et on pourrait parler ici d'un « positivisme ontologique », l'ancrage confiant dans un territoire identitaire qui peut aller jusqu'à la revendication. Le sujet s'inscrit dans une continuité historique et sociale et une plénitude de l'espace. La surabondance des références au pays natal africain comme espace diégétique inspire d'ailleurs le titre « pays réel, pays d'utopie » à Bernard Mouralis²⁹¹. Pour sa part, Steeve Renombo situe l'inscription du pays natal dans une tradition ancienne du roman africain et parle de coefficients de *négritude* pour désigner le tracé symbolique de l'être et de l'univers africain. Ainsi, les « coefficients de *négritude* » désigne l'ensemble de signes et de symboles de l'espace et du sujet noir désormais élevés au rang de catégories esthétiques. L'écriture du « pays natal » en tant que pays « réel » devient le lieu de formulation d'un « positivisme identitaire » :

De la négritude à la littérature des années 70, s'écrit le texte d'une identité pleine, dont l'homogénéité même est inséparable d'une rature, d'un refoulement du côté de la marge, de tout hétérogène envisagé comme altérité polémique. La réduction de l'hétérogène se donne ainsi comme condition *sine qua non* de la concordance identitaire, du triomphe de l'adéquation du même avec l'identique. L'ample poème auquel s'apparenterait la littérature de cette période, sublimerait le hiatus de l'histoire, en faisant du texte, le lieu de subsomption de toutes fêlures²⁹².

La représentation du pays natal traduit le désir de se raccrocher à un référent stable qui garantirait alors une certaine sécurité ontologique, en accord avec les revendications de la négritude dans la production littéraire et artistique. Le pays natal, même s'il renvoie au passé, sert également de matériau pour construire le présent et l'avenir. Même s'il désigne un espace référentiel géographiquement localisable, le pays natal subit des reconfigurations et acquiert progressivement de nouvelles significations au sein de contours protéiformes. L'espace originel, naguère souverain, se trouve alors en concurrence avec d'autres lieux qui peuvent le supplanter et il devient le « nouveau pays natal » comme l'observe Ha Jin :

Et nous entendons des expressions comme " mon nouveau pays " (*my new homeland*), "mon deuxième pays" (*my second homeland*), "le pays qui est désormais le mien" (*my new adopted homeland*), ou "*homeland security*" (la sécurité du pays natal)²⁹³.

Ces glissements sémantiques traduisent assurément le flou qui désormais entoure ce que certains considèrent comme leur « pays natal ». De lieu de réassurance identitaire, le pays natal devient l'espace d'interrogations qui rendent problématique le retour. En considérant désormais

²⁹¹ Bernard Mouralis, « Pays réel, pays d'utopie », in *Littératures nationales 2. Langues et frontières, Notre librairie*, N° 84 juillet-septembre, 1986. p. 48-55.

²⁹² Steeve Renombo, « *Négrographie* », article cité, p. 51.

²⁹³ Ha Jin, *L'Écrivain comme migrant, op. cit.*, p. 84.

la migration contemporaine ainsi que la manière dont les auteurs africains migrants explorent passionnément le monde, on est en droit de se demander ce qu'il advient de leur conception du pays natal, intimement liée à leur statut d'exilés, d'émigrés et d'expatriés. En tant qu'écrivain exilé, Rushdie porte un regard critique sur l'expérience de son éloignement de son Inde natale. Ainsi, il indique non seulement les raisons qui incitent au retour vers le pays natal, mais aussi la difficulté, voire l'impossibilité de retranscrire cette expérience :

Il se peut que les écrivains qui se trouvent dans ma situation, exilés, émigrés ou expatriés, soient hantés par un sentiment de perte, par la nécessité de reconquérir un passé, de se retourner vers lui, même au risque d'être transformés en statue de sel. Mais si nous nous retournons, nous devons aussi savoir – ce qui fait naître de profondes incertitudes – que notre éloignement physique de l'Inde signifie presque inévitablement que nous ne serons pas plus capables de reconquérir précisément ce qui a été perdu ; qu'en bref, nous créerons des fictions, non pas des villes ou des villages réels, mais des patries imaginaires, invisibles, des Indes de l'esprit²⁹⁴.

On peut relever ici deux raisons du retour chez les écrivains déplacés ou en déplacement : le sentiment de la perte du territoire et la nécessité de sa reconquête. La quête du pays natal se trouve souvent prise entre espoir de salut et péril inévitable, ce qui conduit à des impasses représentationnelles qui participent aussi à sa redéfinition. La figuration du pays natal chez « les enfants de la postcolonie » et ou encore « post-génocidaire »²⁹⁵ entraîne d'autres débats et interrogations. Ainsi passe-t-on de l'assurance des origines à l'expression d'une construction identitaire fondée sur la capacité de l'auteur à s'auto-inventer en même temps qu'il invente un nouvel espace. Cette détermination littéraire du sujet et de son espace peut se formuler dans le sillage de ce que Pius Ngandu Nkashama nomme « les avenues de l'imaginaire²⁹⁶ ».

Il faut entendre par là une manière d'écrire qui ne porte plus exclusivement sur un espace localisable ou sur des histoires bien connues, comme la colonisation et les affrontements meurtriers largement exploités par la littérature. On pense notamment à la littérature de la négritude dans son versant militant ainsi qu'à la littérature des indépendances. À l'inverse, « les avenues de l'imaginaire » sont les voies fictionnelles que l'écrivain africain postcolonial et migrant emprunte pour se placer au-delà des violence historiques et sociales connues par l'Afrique. L'imaginaire est alors nourri par les ressources multiculturelles qu'offre la mondialisation aux auteurs migrants contemporains, même s'ils restent hantés par l'origine.

²⁹⁴ Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, op. cit., p. 20.

²⁹⁵ Le roman de Gaël Faye, *Petit pays*, Paris, Grasset, 2016, peut être lu comme une illustration de l'écriture du pays natal post-génocidaire.

²⁹⁶ Pius Ngandu Nkashama, « Les avenues de l'imaginaire », in *Littératures nationales. 2. Langues et frontières*, Notre librairie, n° 84 juillet-septembre, 1986, p. 70-77.

Ainsi, l'inscription du pays natal et le mouvement du retour représentés dans les cinq romans de notre corpus relèvent de raisons différentes que nous allons tenter de mettre en évidence.

2- Modalités d'inscription du retour dans les œuvres du corpus

L'écriture du pays natal et le mouvement du retour constituent sans aucun doute les paradigmes principaux des œuvres de notre corpus. Leur présence est perceptible au moins à deux niveaux, le premier niveau d'ordre thématique, le second niveau d'ordre esthétique.

a- Le niveau thématique

Les cinq fictions qui font l'objet de notre étude s'inscrivent assurément dans le champ des écritures migrantes. Ce genre romanesque désigne une production littéraire qui implique un déplacement et une double, voire une triple spatialité. Produites à partir de l'espace d'accueil ou du nouveau pays dans lequel évoluent leurs auteurs, les écritures migrantes sont « particulièrement caractérisées par la thématique de l'obsession du pays d'origine, mais aussi du transnational, de l'errance ou de la mobilité, de la mouvance littéraire et culturelle, de l'hybridité ou du métissage identitaire...²⁹⁷ » selon Adama Coulibaly et Yao Louis Konan. À côté ou au-delà des thèmes de l'identité, de la migration, des rapports interraciaux, ces récits expriment la nostalgie d'un espace perdu ou lointain. Cette nostalgie prend souvent la forme d'une passion voire d'une obsession qui finit par décider le sujet à entreprendre le retour vers son pays natal. C'est le cas du récit de Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*. Ifemelu, narratrice et personnage principal du récit dont la mélancolie se transforme en violent désir de retour :

Elle le sentait depuis un certain temps, un sentiment d'épuisement tôt le matin, de flou, de non-appartenance. Il était chargé d'attentes informulées, de désirs mal définis qu'elle aurait pu vivre, et au fil des mois il s'était transformé en un violent mal du pays²⁹⁸.

Le retour au pays natal apparaît comme une promesse de réalisation pleine du sujet. Concernant Ifemelu, l'accomplissement du retour se double de retrouvailles avec l'amour de jeunesse, Obinze, resté au Nigéria, mais dont l'ombre plane sur tout le récit. Si le récit de Chimamanda s'ouvre sur l'expression du « mal du pays » vécu par la narratrice aux États-Unis, il se referme, du point de vue narratif, sur le retour effectif de l'héroïne au Nigéria : « Pourtant,

²⁹⁷ Adama Coulibaly & Yao Louis Konan, *Les écritures migrantes. De l'exil à la migrance littéraire dans le roman francophone*, op. cit., p. 9-10.

²⁹⁸ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, op. cit., p. 18. « It had been there for a while, an early morning disease of fatigue, a bleakness and borderlessness. It brought with it amorphous longings, shapeless desires, brief imaginary glints of other lives she could be living, that over the months melded into a piercing homesickness », *Americanah*, op. cit., p. 6.

elle était en paix : elle était chez elle, rédigeait son blog, avait redécouvert Lagos. Elle s'était, enfin, pleinement retrouvée²⁹⁹ ».

Le récit de Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, comprend une série de thématiques en lien avec la migration comme l'exil, l'identité, le voyage, etc. L'incipit du texte nous plonge au sein d'un drame : la mort du père du personnage-narrateur, Windsor Laferrière. Exilé depuis longtemps à Montréal par le dictateur Papa Doc, le héros doit donc retourner à Haïti pour assister aux obsèques de son père : « La nouvelle coupe la nuit en deux. L'appel téléphonique fatal que tout homme d'âge mûr reçoit un jour. Mon père vient de mourir. J'ai pris la route tôt ce matin. Sans destination. Comme ma vie à partir de maintenant³⁰⁰ ». Sur le plan structurel, la deuxième partie du roman intitulée « Le retour » est la plus longue du récit avec quarante-huit chapitres contre seulement quatorze pour la première, dont le titre est : « Lents préparatifs du départ ». La thématique du retour s'inscrit dans le titre lui-même, « L'Énigme du retour », et ce retour s'inscrit dans une quête des origines pour le protagoniste. Windsor Laferrière se lance alors dans un périple sans promesse de réussite. Son premier devoir est de rendre le corps de son père à la terre qui l'a vu naître : « Mon père est revenu dans son village natal. Je l'ai ramené. Pas le corps que la glace brûlera jusqu'à l'os. Mais l'esprit qui lui a permis de faire face à la plus haute solitude³⁰¹ ». L'enterrement du père agit comme un prétexte chez le narrateur pour redécouvrir son passé et renouer avec sa terre natale ainsi qu'avec sa communauté, car le retour semble être un passage obligé : « On naît quelque part. Si ça se trouve on va faire un tour dans le monde. Voir du pays, comme on dit. Y rester des années parfois. Mais, à la fin, on revient au point de départ³⁰² ». Le retour apparaît ainsi comme une thématique importante dans la représentation du déplacement surtout chez un auteur exilé comme Dany Laferrière.

Le retour et le pays natal sont également présents comme éléments thématiques dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. Après vingt-trois ans d'absence, Mabanckou retourne sur la terre de ses origines et écrit *Lumières de Pointe-Noire*. Ce roman constitue un acte de reconnaissance envers la terre qui l'a vu naître, à savoir le Congo Brazzaville et plus précisément la ville de Pointe-Noire. Mais la raison de son retour est surtout liée à l'accomplissement d'un devoir de mémoire envers sa mère décédée durant son absence. Mabanckou revient pour rendre hommage et faire le deuil de sa mère disparue en 1995. Tout comme chez Dany Laferrière, la mort d'un

²⁹⁹ *Ibid.* p. 682. « Still, she was at peace: to be home, to be writing her blog, to have discovered Lagos again. She had, finally, spun herself fully into being », *Americanah*, *op. cit.*, p. 475.

³⁰⁰ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, *op. cit.*, p. 13.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 271.

³⁰² *Ibid.*, p. 203.

parent très proche déclenche le mouvement du retour au pays natal. Ainsi, les deux premiers chapitres du roman de Mabanckou qui s'intitulent respectivement « La femme aux miracles » et « La femme de Nulle part » constituent un hommage rendu à la mère qu'il n'a jamais revue depuis son départ de Pointe-Noire. Mabanckou revient donc pour faire son deuil, mais aussi pour se départir du mensonge qu'il s'était créé en maintenant illusoirement sa mère en vie dans son esprit :

J'ai longtemps laissé croire que ma mère était encore en vie. Je m'évertue désormais à rétablir la vérité dans l'espoir de me départir de ce mensonge qui ne m'aura permis jusqu'alors que d'atermoyer le deuil. J'ai encore sur le visage la cicatrice de cette disparition, et même s'il m'arrive de l'enduire d'une couche de joie factice, elle remonte à la surface lorsque s'interrompt soudain mon grand éclat de rire et que surgit dans les pensées la silhouette de cette femme que je n'ai pas vue vieillir, que je n'ai pas vue mourir et qui, dans mes rêves les plus tourmentés, me tourne le dos et me dissimule ses larmes³⁰³.

La disparition de la mère ainsi que le souvenir douloureux qu'elle évoque hantent l'auteur et le décide à prendre la plume pour donner du sens à son retour dans sa ville natale. Le retour au pays est également l'occasion d'une réconciliation et des retrouvailles entre mère et fils qui passent par la conjuration du spectre de la mort et la véritable inhumation du corps de la mère, devenu un fantôme errant pour le fils qui fut absent aux obsèques. Le retour au pays natal s'apparente ici au besoin de retracer sa filiation et de renouer les liens familiaux, distendus par le temps. Dès lors, le récit devient un récit familial qui auréole certains de ses membres d'un caractère légendaire. De ce point de vue, *Lumières de Pointe-Noire* présente des ressemblances avec *Ghana Must Go*, *Le ravisement des innocents* de Taiye Selasi.

Le roman de Taiye Selasi se construit autour de trois grandes parties intitulées respectivement : « Le retour », « Le voyage » et « Le départ ». C'est donc dans cet ordre particulier que la romancière relate les péripéties de la famille Sai. Dans cette histoire, le seul qui retourne en Afrique et précisément au Ghana, c'est le père Kweku Sai qui y mourra. Quant à ses enfants, ils retournent au Ghana pour les obsèques. Même si le retour occupe plus de la moitié du récit, il n'est pas pour autant définitif. Le récit se construit donc autour de la figure du père disparu et de la quête impossible d'un point d'attache par la fratrie des enfants. Progressivement la famille se trouve partagée et ses membres se dispersent entre Europe, États-Unis et Afrique :

Les Sai sont cinq personnes dispersées, sans centre de gravité, sans liens. Sous eux, il n'existe rien d'aussi lourd que l'argent, qui riverait à la même parcelle de terre, un axe vertical ; ils n'ont ni

³⁰³ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 11.

racines, ni grands-parents vivants, ni passé, une ligne horizontale — ils ont flotté, se sont séparés, égarés, une dérive apparente ou intérieure, à peine consciente de la sécession de l'un d'entre eux³⁰⁴.

Désormais sans territoire fixe ni repère paternel, le reste de la famille Sai vit dans l'errance. La disparition du père, dernier souvenir de la terre des origines, devient synonyme de l'absence de terre natale. Le racisme dont a été victime leur père aux États-Unis est aussi la raison du désir d'Afrique. La fratrie tente de se familiariser avec une terre africaine quasi inconnue pour eux et le retour au pays natal n'est pas un geste assumé. Au bout de leur expérience, Folà, Olu, Kehinde, Taiwo et Sadie renoncent finalement à s'installer en Afrique.

Au niveau thématique, *Tels des astres éteints* de Léonora Miano exprime un désir d'Afrique comme terre d'origine chez trois personnages, trois amis immigrés africains qui vivent en France : Amok, Shrapnel et Amandla. Chacun d'entre eux est convaincu de l'importance de l'héritage africain pour les sujets vivant loin de l'Afrique. Dès lors, un retour aux origines s'impose et la référence à l'histoire africaine doit se construire de manière sélective. Pour Amandla, pressée par sa mère de retrouver et de restaurer la dignité de son continent natal, il s'agit d'aller puiser dans le passé glorieux de l'Afrique : l'histoire de grands empires comme le Mandingue, la notoriété des pharaons noirs de Kemet³⁰⁵ ou l'histoire des Amazones du Dahomey. Pour Shrapnel, la raison du retour au pays natal vient de la désillusion du « Paradis du Nord », de l'exclusion dont sont victimes ses compatriotes, condamnés à une vie précaire :

D'abord, Shrapnel avait songé retourner dare-dare au pays. Il voulait en arpenter les rues. Hurler au tout-venant qu'on avait menti. Il n'y avait rien au Nord que des hommes comme les autres qui *cherchaient la vie* sans la trouver. [...]. Le Nord était un échec. C'était en pure perte qu'il avait terrassé le Continent. Et le Nord était vieux. Il n'y avait en lui aucune vitalité³⁰⁶.

Si l'Afrique peut apparaître comme la terre consolatrice, mais c'est un leurre car le retour ne résout aucun problème. Les personnages de Léonora Miano restent toujours pris dans une forme d'indécision spatiale, mais le retour n'apporte aucune stabilité. C'est le cas d'Amok qui retourne pour un temps au Cameroun avant de revenir en France :

Amok retrouvait les rues de l'*intra muros* et, avec elles, un certain calme. Au pays, il n'avait pas éprouvé cette tranquillité. Il n'y avait plus que des repères trop anciens. Inutiles à présent. Le pays ; c'était l'enfance. C'était la source. Pas la destination. C'était cela maintenant qu'il lui fallait trouver. L'*intra muros* apportait l'apaisement. Aucune réponse cependant. Ici non plus, ce n'était chez lui. Il

³⁰⁴ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, *op. cit.*, p. 199. « [...], the Sais, scattered fivesome, a family without gravity, completely unbound. With nothing as heavy as money beneath them, all pulling them down to the same piece of earth, a vertical axis, no roots spreading out underneath them, with no living grandparent, no history, a horizontal- they've floated, have scattered, drifting outward, or inward, barely noticing when someone has slipped off the gird », *Ghana Must Go*, London, Penguin Books, 2014, p. 146-147.

³⁰⁵ Kemet est ici une allusion à l'Égypte Antique.

³⁰⁶ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 126.

n'y avait pas posé ses valises. Tenant à la main ses lourds bagages pendant plus de dix ans. Il était temps de s'en défaire. Il le savait. Le souhaitait. Sans décider où³⁰⁷.

Les deux espaces, la France et le Cameroun, ne permettent pas au personnage de se construire : le monde de l'enfance est inopérant pour l'adulte revenu du Nord après l'expérience du déracinement.

b- Le niveau esthétique

La dimension esthétique de la représentation du pays natal et du retour peut s'évaluer à partir d'éléments discursifs et rhétoriques qui sont en réalité les figures énonciatives des écritures du retour. Conjointement à ces figures, nous pourrions aussi parler de la langue, ou plus largement du système linguistique et médiatique qui se met en place dans les différents récits pour traduire la complexité liée à l'acte et à la représentation du retour au pays natal.

L'espace apparaît comme un élément central de la représentation romanesque. Ainsi, dans *Americanah*, le récit se construit par-dessus l'Atlantique entre deux espaces principaux, les villes américaines telles que Princeton, Philadelphie et Brooklyn et Nsukka, la ville natale d'Ifemelu, et Lagos au Nigéria. L'ami d'Ifemelu, Obinze, incarne le signe vivant du pays natal, un point d'horizon du texte qui justifie le retour d'Ifemelu :

Et naturellement, il y'avait aussi Obinze. Son premier amour, son premier amant, le seul être avec lequel elle n'avait jamais ressenti le besoin d'expliquer qui elle était. [...], il n'avait eu aucun contact depuis années, pourtant elle ne pouvait prétendre qu'il était étranger à son mal du pays, qu'elle ne pensait pas à lui, remuant les souvenirs de leur passé, cherchant les présages de ce qu'elle ne pouvait pas nommer³⁰⁸.

L'éloignement de l'espace originel et la séparation amoureuse forment deux éléments qui creusent la nostalgie de l'héroïne, tendue entre les deux rives de l'Atlantique.

Americanah présente un dispositif hybride qui unit, d'une part, une écriture linéaire (malgré quelques retours en arrière dans le passé des personnages) et une langue classique et, d'autre part, des signes relevant d'autres systèmes sémiotiques. Les billets du blog tenu par Ifemelu sont transposés dans le texte littéraire avec une typographie différente. L'insertion dans le texte littéraire du blog et de ses commentaires sur la société américaine, notamment ses rapports à la question raciale, est amplifiée par la présence des médias numériques dans le

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 324 -325

³⁰⁸ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 19, « And, of course, there was also Obinze. Her first love, her first lover, the only person with whom she had never felt the need to explain herself. [...], they had not been in touch in years, yet she could not pretend that he was not a part of her homesickness, or that she not often think of him, sifting through their past, looking for portents of what she could not name », *Americanah*, *op. cit.*, p. 6.

roman. Les éléments médiatiques comme la télévision, le téléphone portable, mais aussi la musique et la photographie contribuent au tissage du lien spatio-temporel entre la vie d'avant et la vie d'après, entre l'Afrique et l'Amérique, et ils participent à la décision du voyage retour. Le roman de Chimamanda Ngozi Adichie repose en partie sur un dispositif intermédial dans la mesure où les différents médias participent à la production du sens au sein du texte littéraire. Un texte fondé sur un dispositif intermédial accueille en son sein d'autres systèmes sémiotiques susceptibles de renforcer la connaissance des personnages, d'informer sur la trajectoire du récit et le type de savoirs que contient ce texte. Ce dispositif constitue une spécificité dans la pratique esthétique de Chimamanda Ngozi Adichie.

Le pays natal dans le roman de Dany Laferrière s'inscrit dans quelques motifs esthétiques. D'abord, le retour est exprimé à travers l'évocation du monde de l'enfance, indice d'une quête d'un temps et un espace perdus. L'exil a entraîné une perte de l'innocence et du bonheur dont l'enfance constitue le réceptacle fantasmatique. Ensuite, le rêve joue également un rôle esthétique important dans la figuration du pays natal. Il agit comme un moyen de déplacement : « Je m'évade un moment dans mes pensées avant de me faire rattraper par le sommeil. Une chute si douce. Dormir dans une ville pour se réveiller dans une autre³⁰⁹ ». Le rêve opère ici comme un moyen d'opérer le retour vers Haïti sur le mode imaginaire. L'écriture a recours à des rapports analogiques, à des images de substitution, à la métaphore pour représenter la saisie onirique dans l'univers du rêve d'autant que Laferrière a recours à la forme poétique pour composer son roman. À proprement parler, le roman de Laferrière est constitué d'une succession de poèmes. Enfin, la présence ou l'évocation de toponymes comme Port-au-Prince ou Petit-Goâve communique une information sur les origines du narrateur. Par ailleurs, dans *L'énigme du retour*, l'auteur use assez souvent de l'intertextualité et de l'intermédialité. De ce point de vue, le récit peut être interprété sur le plan intertextuel comme un hommage au poète Aimé Césaire, puisque le personnage lit et évoque fréquemment le *Cahier d'un retour au pays natal*. Au plan intermédial, on note l'influence et l'insertion des médias non seulement dans la construction du récit, mais aussi dans plusieurs titres des chapitres du roman. On peut citer entre autres : « Le coup de fil » ; « La photo », « Le temps des livres », « Le chant de ma mère », « Crever dans un tableau primitif », qui constituent autant de signes évocateurs de l'importance de la rencontre entre la littérature et d'autres systèmes sémiotiques dans la figuration du pays natal chez Dany Laferrière.

³⁰⁹ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 55.

Quant au roman d'Alain Mabanckou, la détermination esthétique vient essentiellement de la figuration de l'espace urbain de Pointe-Noire, ville vers laquelle le personnage effectue son retour. Tout comme dans *L'énigme du retour*, l'évocation de l'enfance perdue joue un rôle capital dans la trame narrative de *Lumières de Pointe-Noire*. C'est par l'entremise de l'enfance et plus encore du souvenir de la mère morte que le personnage arpente le temps et les lieux d'autrefois : école, plage, cinéma, bibliothèque, église, etc. Par ailleurs, le retour chez Mabanckou s'écrit à l'aide d'un référent extérieur qu'est la photographie, insérée dans le texte. Le roman de Mabanckou est fondé sur un dispositif icono-textuel : une mise en parallèle de photographies avec le texte écrit. Ce dispositif, comme nous le montrerons plus tard, est une variation du dispositif intermédial. La pratique icono-textuelle est assez fréquente dans les récits autobiographiques, ce qui constitue la perspective de Mabanckou dans *Lumières de Pointe-Noire*.

Le récit de Taiye Selasi est d'un point de vue esthétique l'un des plus complexes en matière de représentation de la filiation. Au commencement de l'histoire, l'auteure dresse l'arbre généalogique de la famille Sai. Celui-ci est d'importance, car du point de vue esthétique, il permet de situer l'origine du père Kweku Sai et de la mère Folásadé Savage dans ce qui est aussi un récit de filiation. À l'instar du récit de Mabanckou, la femme est présentée par Taiye Selasi comme une intermédiaire qui aide à l'accomplissement du retour. Ainsi, la seconde épouse de Kweku Sai joue le rôle de médiatrice entre ce dernier et son pays le Ghana : le récit la présente comme « l'incarnation d'un pont³¹⁰ ». Après la disparition du père, la première épouse, Folásadé Savage, retourne au Ghana, comme pour rappeler aux enfants d'où ils viennent. La femme établit un pont avec les origines africaines pour toute la famille. Sur le plan stylistique, le récit de Taiye Selasi adopte souvent des techniques d'écritures propres à d'autres arts figuratifs à savoir la photographie, le cinéma et la peinture. La photographie joue un rôle important dans la relation du sujet avec l'espace, mais aussi avec son héritage. Par exemple, l'un des enfants, nommé Olu s'interroge sur l'absence de photographies sur les murs de leur maison :

La curiosité d'Olu fut cependant piquée par l'allusion de Kweku à son père, dont il n'avait jamais parlé. Ses deux parents demeuraient bouche cousue quand il s'agissait d'évoquer les leurs. "Morts depuis longtemps". [...] Chez eux, aucune de ces photos d'une famille sur plusieurs générations qu'Olu voyait sur le mur longeant l'escalier des maisons de ses camarades, aux couleurs passées, sous cadre, prestigieuse, devant lesquelles il s'arrêtait jusqu'à ce qu'on lui demande : "Tu aimes nos photos de famille hein ?" [...]. Il visitait leur maison, tenaillé par l'envie d'avoir une lignée et le

³¹⁰ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, op., cit. p. 93. « [...], a bridge of flesh ». *Ghana Must Go*, op. cit., p. 62.

sentiment de descendre de personnes immortalisées par des visages sous cadre. L'absence de prédécesseur dans sa famille l'angoissait...³¹¹

Pour Olu, les photos de familles n'ont pas seulement vocation à décorer les murs d'une maison. En effet, elles jouent un rôle important dans la mise scène de la filiation. Elles attestent de l'existence d'une ascendance au sein d'une famille. Or, l'absence de photographies dans la demeure de ses parents représente les lacunes de la mémoire et le non-dit de l'histoire familiale. Tout ceci a tendance à rendre problématique la position du personnage dans le lignage familial, tout comme cela le désavantage dans la connaissance de soi. La fratrie ne peut donc aisément se reconstituer si le récit familial, faute de traces mémorielles, peine à rendre perceptible une généalogie constituée.

Du point de vue esthétique, *Tels des astres éteints* de Leonora Miano repose également sur un dispositif à la fois intermédiaire et intertextuel. Le continent africain vers lequel les trois personnages font retour est avant tout vécu et représenté à travers différentes allusions musicales qui concernent essentiellement le jazz. Léonora Miano fonde ainsi son roman sur « une immanence de la technique »³¹² musicale qui confère au texte sa dynamique et son sens. Les titres de plusieurs parties du récit sont des reprises de titres musicaux. Ainsi, « Afro Blue » est une reprise du titre d'Oscar Brown Jr et de Mongo Santmaria, « Straight Ahead » renvoie à l'œuvre d'Abbey Lincoln et de Mal Waldron, « Round Midnight » est repris à Bernie Hanighen et à Thelonious Monk : tout un répertoire de jazz mis à profit par l'auteure dans la diction et la fiction du pays natal. L'écriture du retour prend ainsi chez Léonora Miano une forme de « jazzification de la littérature » sur laquelle nous reviendrons. L'esthétique du pays natal repose également sur une onomastique. Ainsi, le nom d'Amandla fait référence à la langue zouloue, un des langues africaines « confisquées » par le colonisateur : « Regarde-les. Dis-moi de quoi leur servent ces noms ? Le tien te servira. Amandla, c'est le pouvoir, dans une des langues qui nous furent ravies. C'est un cri de guerre, un appel à la victoire. Amandla, c'est le chant de notre liberté³¹³ ». Sa mère lui rappelle aussi l'existence de la reine de Saba, Makeda, et la reine Nzinga Mbandi, reine des royaumes de Ndongo et de Matamba, devenu aujourd'hui

³¹¹ *Ibid.*, p. 334. « But Olu turned, interest piqued, surprised at the mention of this father, whom Kweku had never discussed. Both of his parent were famously tight-lipped on the subject of who their own parents had been. “Died a long time ago,” [...] They didn't have photos, such as Olu found lining the stairs of the homes of his classmates in school, faded, framed and important, generations of *family*, at which he'd stand staring until someone inquired, “You like our family pictures, ey?” [...] He'd tout their homes aching with longing, for *lineage*, for a sense of having descended from faces in frames. That his family was thin in the backbench was troubling [...] ». *Ghana Must Go*, *op. cit.*, p. 251.

³¹² Farah Aicha Gharbi, *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar*, thèse soutenue pour l'obtention du PHD, Montréal université de Montréal, 2010, p. 54.

³¹³ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 76.

l'Angola. Tous ces noms renvoient à la « glorieuse histoire » de l'Afrique, qui constituent une des voies du retour aux origines pour Amandla.

En somme, les auteurs migrants et plus précisément celles et ceux issus d'anciennes colonies tels qu'Alain Mabanckou, Dany Laferrière, Leonora Miano, Taiye Selasi et Chimamanda Ngozi Adichie, produisent un nouveau roman où le désir d'un monde plus ouvert et vaste demeure aimanté par le pays natal qui conserve toute sa force d'attraction. L'écriture sert ainsi à construire de nouveaux dispositifs identitaires, cosmopolites et libérés des carcans nationalistes, entre afropéanisme et afropolitisme, au risque d'une forme d'apesanteur sociale et d'errance ontologique. L'écriture se complexifie, s'écarte des modèles en vogue dans la littérature africaine, notamment par des recours à l'intermédialité, pour redéfinir le « désir d'Afrique » qui n'a pas disparu mais a pris de nouvelles formes. Le caractère transnational des écrivains et écrivaines de notre corpus inscrit le retour au pays natal dans un contexte diasporique et transatlantique, au carrefour des circulations, échanges et migrations littéraires entre Europe, Amérique et Afrique.

Le roman africain contemporain du retour se décline comme un espace à partir duquel les auteurs postcoloniaux réévaluent la place de « l'éternel hier » entendu comme ce passé qui ne passe jamais, même dans le creuset de la mondialisation. La question à laquelle les uns et les autres tentent de répondre est sans doute celle-ci : quelle place accorder à chaque sensibilité culturelle dans un monde qui se veut ouvert à la différence culturelle tout en tendant à l'abolir dans une vaste uniformisation ?

Écrire le retour à l'époque contemporaine pourrait s'entendre comme une proposition de réponses parmi tant d'autres. Suivant la logique esthétique des « enfants de la postcolonie », il faut aller rechercher son « éternel hier », signe d'un temps primordial et serein. C'est le sens des propos de Guy Rossatanga Rignault :

De fait tout porte à croire que, plus le monde s'inscrira dans la logique actuelle de la mondialisation (nouvel état de nature de la société internationale frappé du sceau de l'incertitude), plus les hommes auront tendance à se replier sur les certitudes de ce que Max Weber nommait l'éternel hier, la terre, la foi, sinon le sang. Ce mouvement semble déjà lancé, même si ses manifestations actuelles n'apparaissent que comme des épiphénomènes.³¹⁴

Au-delà d'une simple thématique, la question du retour s'inscrit dans l'urgence d'une réponse à apporter à l'incertitude identitaire. En fait, le retour entrepris par les auteurs

³¹⁴ Guy Rossatanga Rignault, « Une présentation de « L'Afrique existe-t-elle ? », *Identité, identités, Palabres Actuelles*, n° 1, Libreville, Eds. Raponda Walker, 2007, p. 17-18.

postcoloniaux déborde le geste physique qui consiste à *retrouver son pays natal*. Pour ces écrivains considérés sans patrie, le retour devient une manière de jouir d'un statut de citoyen du monde. C'est pourquoi on pourrait davantage lire la question du retour chez ces derniers comme une catégorie intellectuelle, sachant que la pensée se situe au-delà de toutes les frontières liées à l'espace et même au temps.

Conclusion partielle

Cette première partie a tenté de répondre à la question suivante : en quoi peut-on dire de la littérature africaine écrite qu'elle est une littérature du « grand dehors », une littérature de la relation ? Portées dans un premier temps par des voix extérieures, explorateurs et voyageurs européens, les lettres africaines sont ensuite et presque définitivement l'œuvre d'auteurs africains ou afrodescendants. Nous avons ainsi tenté de (dé)montrer que la relation entre l'Afrique et l'Europe ne s'est pas d'abord instituée à travers le fait littéraire, mais qu'elle a pris corps à partir du contact entre des peuples et des cultures, au centre desquels le voyage est resté le point central. C'est le temps de grandes explorations en direction des territoires extra-européens prolongées par l'esclavage et la colonisation qui marquent au fer rouge l'histoire africaine et, partant, celle de l'humanité. Dès lors, le rôle des voyageurs européens dans ce processus de rencontre s'avère fondamental. D'une part, ils assument, parfois malgré eux, la fonction d'hommes-ponts entre l'Europe qui les mandate comme ethnologues ou naturalistes et l'Afrique qu'ils doivent pénétrer pour en faciliter plus tard l'exploitation. Les expéditions à caractère scientifiques qui en résultent visent à permettre l'élargissement du champ des savoirs européens. D'autre part, ces explorateurs, qui font aussi profession d'écrivain, produisent les premiers ce que la critique va nommer le discours colonial africain. Ce dernier entérine une connaissance de l'Autre – africain – à travers une série d'images et de représentations qui enferment l'Afrique dans le stéréotype du « dark continent », barbare, sauvage et dangereux. En un mot, l'Afrique présentée par de nombreux voyageurs et explorateurs occidentaux est un continent qui a un urgent besoin des lumières de la civilisation européenne. Georges Balandier fustige d'ailleurs la propension occidentale à assujettir l'altérité :

L'Afrique, elle, sait ce qu'elle est. Elle l'a toujours su, mais nous en Occident, et beaucoup d'autres aussi, avons simplifié sa complexe réalité, ignoré sa force d'être et de maintenir ce qu'elle est, par notre incapacité peut-être, par paresse et calcul surtout. Calcul de dominant, de maître de la mise en valeur et en exploitation, d'instituteur faisant la pédagogie du civilisateur³¹⁵.

³¹⁵ Georges Balandier, *L'Afrique ambiguë*, Paris, Plon, 1957, p. I.

Par le truchement de toutes ces « images fausses ou brouillées³¹⁶ », l'Afrique est perçue comme un continent ambigu, notamment par les cultures et les croyances qu'elle possède et déploie. En un mot, *imager* l'Afrique à l'époque coloniale consiste à figurer son histoire avec toutes les distorsions que cela implique. À ce sujet, Yves Clavaron précise par exemple que « Représenter l'Histoire, c'est la mettre devant les yeux ou l'esprit de quelqu'un au moyen d'une image, d'une figure ou d'un discours, mais représenter, c'est aussi le fait de remplacer quelqu'un, d'agir à sa place dans l'exercice d'un droit³¹⁷ ». Ainsi, les écrivains dit coloniaux s'arrogent la légitimité du discours sur les peuples colonisés, qu'ils excluent au demeurant de l'espace de prise de parole, et plus largement de l'écriture. Mais un contre-discours ne va pas tarder à se faire entendre de la part de celles et ceux qui ont longtemps été réduits au silence. Pour décrire cette architecture discursive, on assiste à la naissance, parmi tant d'autres, d'expressions telles que « invention de l'Afrique », « bibliothèque coloniale » que de nombreux auteurs africains vont s'employer à déconstruire. On assiste progressivement, en tout cas dans le domaine de la production littéraire et artistique, à la fin du monopole occidental « de faire » et de « dire l'histoire du monde³¹⁸ ». Ainsi :

L'une des missions que s'assignent les écrivains postcoloniaux est donc de construire un autre discours sur l'Histoire récente ou contemporaine de l'Afrique, de relire les événements à l'aune d'autres valeurs que celles léguées par la métropole coloniale et de montrer également que le continent noir n'est pas entré dans l'Histoire avec l'arrivée des Européens, contrairement aux allégations du discours colonial³¹⁹.

Abondant dans ce sens, Alain Mabanckou affirme pour sa part :

La colonisation [...] avait accouché d'une littérature dite « nègre » revendiquant une parole interdite ou confisquée par l'Occident, permise parfois sous tutelle ou sous le couvert d'une certaine aliénation culturelle jusqu'à la franche rupture née de la *négritude*, des mouvements anticolonialistes et des indépendances³²⁰.

Le système colonial produit donc un type de relation de nature hégémonique qui sera plus tard combattu par les peuples opprimés à travers divers mouvements de contestation ou de revendication qui voient le jour en Afrique ou en Europe. Pour ainsi dire, l'empire « répond » ou « contre-écrit » pour reprendre une formule célèbre dans le registre des études postcoloniales.

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, *op. cit.*, p. 117.

³¹⁸ *Idem.*

³¹⁹ *Ibid.*, p. 117-118.

³²⁰ Alain Mabanckou, « Labourer de nouvelles terres », in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, *op.cit.*, p. 8.

C'est alors que la négritude peut apparaître comme l'expression et la volonté d'une nouvelle relation entre colonisateurs et colonisés, fondée sur le dialogue des cultures³²¹. Une telle perspective aurait d'ailleurs pu mettre fin à cette manière dichotomique et subtilement dangereuse d'opposer les uns aux autres. Il est vrai que la mémoire et même des réflexes liés à l'expérience coloniale peuvent persister, mais il est du devoir de celles et ceux qui subsistent à l'Histoire de la refaire et de la réécrire pour qu'elle soit lue autrement. Plus tard, « Les soleils des indépendances » éclairent le rêve d'une accession à la souveraineté politique et culturelle des anciens opprimés avant que ceux-ci ne sombrent dans le pessimisme face à un monde dans lequel le dictateur local a remplacé le colon. Les régimes totalitaires interdisent le rêve, bâillonnent les dissidents – absence de liberté d'expression – et obstruent les voies de l'avenir. Les plus téméraires s'attirent les foudres des « guides providentiels³²² », et autres dictateurs et bourreaux du peuple. C'est le cas des intellectuels et autres écrivains qui finissent par prendre le chemin de l'exil. Les plus jeunes idéalisent les terres lointaines et prennent « le chemin de l'Europe », voire de l'Occident, de manière générale. C'est le temps du « voyage à l'envers » qui se décline comme le renouvellement de la relation entre l'Europe et l'Afrique, ou pour mieux dire, entre l'Afrique et l'Europe. En effet, le voyage à l'envers se présente comme un exotisme inversé. L'Europe fascine et attire les Africains comme l'Afrique autrefois attirait les voyageurs et explorateurs européens. Á son tour, le sujet en provenance de l'espace jadis colonisé tente par tous les moyens, légaux ou non, d'atteindre l'Europe, perçue comme un Paradis situé géographiquement au Nord. Le voyage à l'envers constitue non seulement la métaphore d'un voyage réel, mais aussi le lieu d'une mise en image de l'Europe. Mais le Paradis du Nord n'est pas toujours clément envers celles et ceux qui désirent l'atteindre et qui s'y rendent sans s'y être préparés. Enfin, le voyage à l'envers constitue le lieu d'une pensée et d'une esthétique qui prend en compte les difficultés d'une double conscience culturelle, parfois associée à une double impossibilité : à l'échec de l'intégration en Europe de ces nouveaux aventuriers succède parfois l'improbable retour dans la communauté d'origine. Un nouveau paradigme dans la relationnel apparaît donc au sein de la littérature postcoloniale et se décline à travers les écritures du retour.

L'inscription du retour au sein des œuvres du corpus nous a permis de relever au moins deux points essentiels. Tout d'abord, la représentation de la terre natale demeure un motif littéraire constant dans les écritures migrantes à l'époque contemporaine. Le pays natal n'est

³²¹ Lire Jacques Rabemananjara, « L. S. Senghor ou la rédemption du dialogue », in *Hommage à Léopold Sédar Senghor, Homme de culture*, Paris, Présence Africaine, 1976, p. 18.

³²² Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 11.

certes pas considéré comme un espace indépassable, mais le traitement différentiel dont il fait l'objet traduit l'urgence ou le besoin d'une écriture qui repense la relation entre le sujet autrefois dominé et son territoire. Ensuite, avec la mondialisation, l'espace natal est de moins en moins une donnée fixe et maîtrisable. Sa représentation oblige donc à prendre en compte les exigences des flux migratoires et celles de la circulation des mondes. Ainsi, le signe littéraire se trouve-t-il confronté à la complexité des relations entre sujets et espaces, dans un monde où le sens et la signification des signes originels sont remis en cause. L'acte littéraire se voit dès lors assigné une mission de réinvention et de rédemption qui passe volontiers par une médiation interdiscursive. La représentation du retour se fait à partir d'une polyphonie d'histoires, un entrelacs de parcours géographiques et une série d'interactions entre les arts et les différents médias modernes. Dans la suite de ce travail, nous allons nous employer à relever la pertinence des mobilités comme geste inaugural d'une réflexion à propos des identités, du territoire, de l'histoire, du temps, de l'espace et des sujets qui réclament d'habiter un monde plus ouvert.

DEUXIÈME PARTIE :

**MOBILITÉ ET CRÉATION LITTÉRAIRE DANS LE ROMAN
DU RETOUR**

Les écritures du retour nous conduisent à nous interroger sur la mobilité en tant que principe de création au sein du roman du retour. Mais nous allons plutôt considérer le roman du retour comme l'une des variantes du roman migrant francophone et anglophone postcolonial. Cette réflexion passe par l'observation de l'inscription thématique du départ au sein des cinq fictions que nous avons retenues pour cette étude, à savoir : *L'énigme du retour* de Dany Laferrière, *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou, *Tels des astres éteints* de Léonora Miano, *Le ravissements des innocents* de Taiye Selasi et *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie.

Mais avant d'aller plus loin, nous nous proposons d'élucider certains termes du titre même de cette deuxième partie. Ainsi, d'après *Le dictionnaire Larousse*, la mobilité peut être appréhendée sous deux aspects :

- 1- la facilité à se mouvoir, à se déplacer,
- 2- l'inconstance, l'instabilité : *mobilité de caractère*¹.

Dans la première occurrence, la mobilité renvoie à une action susceptible d'être accomplie sans entrave : un élément ou un être passe d'un endroit à un autre sans difficulté. Dans ce premier cas, le mouvement est possible sans impliquer une quelconque obligation. Dans la deuxième occurrence en revanche, la mobilité traduirait la propriété d'un être ou d'une chose qui ne peut demeurer sur place. L'instabilité opère comme un paradigme essentiel, voire fondamental dans l'évolution d'un corps ou d'un sujet. Toutefois, la mobilité acquiert d'autres significations lorsqu'on s'intéresse à ses conditions de réalisations. L'homme est-il toujours capable de mobilité ? En quoi consiste la mobilité à l'ère de la mondialisation ?

Tout comme la liberté d'expression, la mobilité apparaît comme un droit fondamental : « Pouvons-nous oublier que ce droit d'aller et venir sans entraves fait partie de la Déclaration des Droits de l'Homme », se demande ainsi Jacques Barrot². Cette liberté « d'aller et venir », s'énonce comme le symbole de : « la prospérité », [des] « rencontres » [de] l'« ouverture », autant de « valeurs³ » supposées constituer les fondements d'une mondialisation consciente de la présence de l'Autre. La mobilité joue alors un rôle crucial dans la manière dont les peuples se rencontrent et se construisent. Mais ce n'est là que l'expression d'un idéal qui reste encore hors de portée, car ces mobilités, en ce début de XXI^e siècle, semblent être remises en cause, au nom d'une autre grande cause : la protection de la planète et

¹ *Dictionnaire Larousse*, 2016, p. 522.

² Jacques Barrot, préface de *Mobilités et vie contemporaine* d'Émile H. Malet, Nîmes, Champ social éditions, 2007, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 9.

la lutte contre le changement climatique. L'idée serait ainsi de réduire les mobilités pour en limiter les effets négatifs. Or, certains voient dans cette réduction des mobilités la volonté d'ériger des barrières empêchant ainsi la « circulation des mondes⁴ ». En l'occurrence, Achille Mbembe y voit davantage un poids et un frein qu'une solution :

Le gouvernement des mobilités à l'échelle mondiale constitue, au même titre que la crise écologique, l'un des défis majeurs du XXI^e siècle. La réactivation des frontières est l'une des réponses de court terme au processus en temps long de repeuplement de la planète. Les frontières, cependant, ne résolvent pas strictement rien. Elles ne font qu'aggraver les contradictions résultant de la contraction de la planète⁵.

La principale préoccupation d'Achille Mbembe n'est pas celle de l'écologie, mais bien celle de la circulation des mondes. En effet, il s'insurge davantage contre l'absence d'une politique intelligente et concertée des mobilités à l'échelle planétaire. En effet, renchérit-il :

Ces vastes mouvements de population iront s'accroissant. L'Europe n'en n'est pas l'unique destination. [...] ⁶.
Or face au phénomène de l'exode de masse, toute frontière devient poreuse. Le mur et le fil de fer barbelé ne suffisent pas. Encore moins la militarisation des océans. Tout concourant, en cette époque, à l'imbrication de l'Ailleurs et de l'ici, nous n'en sommes donc qu'au début de la crise de l'idée même de frontière⁷.

Les déplacements massifs de plus en plus incontrôlables à la surface de la terre seraient aussi le fait d'une exploitation excessive des ressources naturelles doublée de leur redistribution inégale. Si l'on ne peut faire disparaître ces flux importants, la situation mérite au moins un regard lucide et la prise urgente de quelques mesures palliatives, aussi bien au niveau national qu'international. À ce sujet, Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau observent :

Face à de tels renversements, il est des équilibres économiques, des aléas sociaux, des exigences de politique intérieure à inventer, maintenir ou réparer. Les flux incontrôlables d'immigration, des pays pauvres vers les pays les plus riches, peuvent être équilibrés par un grand nombre de mesures qui ne seraient pas à caractère tranchant, immédiat et irrévocable⁸.

De fait, les auteurs prennent cette série de mesures comme « autant d'utopies dont il serait absurde de se moquer tout simplement⁹ », et devant le caractère impératif des mobilités, ils estiment aussi que « c'est à chacun de mesurer son degré de prudence, l'éclat de son audace,

⁴ Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, [2013], 2015, p. 143.

⁵ Achille Mbembe, « Les africains doivent se purger du désir d'Europe », *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/02/10/achille-mbembe-les-africains-doivent-se-purger-du-desir-d-europe_5421762_3212.html, publié le 10 février 2019, consulté le 12 janvier 2021.

⁶ Achille Mbembe, « L'Afrique qui vient », in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, op. cit., p.18.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ Édouard Glissant & Patrick Chamoiseau, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi ?*, Paris, Éditions Galaade, 2012, p. 21-22.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

la hauteur de sa vue. Mais l'affaire de tous est de s'ouvrir à ces possibles¹⁰ ». En ce qui concerne les flux migratoires, il n'existe pas de recette miracle. En tant que catalyseur de la « circulation des mondes », la mobilité constitue un des derniers instruments pour penser de nouvelles manières d'habiter le monde. En la considérant de plus près, la pensée contemporaine voit dans la mobilité « une chance pour les relations internationales¹¹ ». En tant que force structurante de notre contemporanéité, la mobilité joue aussi un rôle non négligeable dans la construction des identités comme l'observe Zygmunt Bauman :

La vie dans une société moderne liquide ne peut rester immobile. Elle doit se moderniser (lire : continuer chaque jour de se défaire des attributs qui ont dépassé leur date limite de vente, continuer de démanteler/se dépouiller des identités actuellement assemblées/revêtue) – ou périr¹².

Du point de vue de Zygmunt Bauman, la vie liquide se caractérise par « la vitesse, et non la durée »¹³. Plus encore :

La vie liquide est une vie de consommation. Elle traite le monde et tous ses fragments animés et inanimés comme autant d'objets de consommation : c'est-à-dire des objets qui perdent leur utilité (et donc leur éclat, leur charme, leur pouvoir de séduction et leur valeur) pendant qu'on les utilise¹⁴.

Même si l'immobilisme apparaît comme une tare, la liquéfaction de la vie traduit aussi l'étiollement de l'intime, voire de l'identité prise dans le torrent de la mobilité. Rien n'est acquis et encore moins permanent. Les identités deviennent des objets de consommation possédant une « date de péremption ». L'avènement de la société moderne liquide place le sujet contemporain devant un choix : « se cramponner à l'unique identité disponible tout en combattant les forces d'érosion et les pressions perturbatrices¹⁵ », ou alors se ranger du côté de « ceux qui se sentent chez eux en maints endroits, mais dans aucun en particulier. [Ces derniers] sont aussi légers, vifs et volatils que le commerce et les finances, de plus en plus globaux et extraterritoriaux, qui assistèrent à leur naissance et soutiennent leur existence nomade¹⁶ ». Zygmunt Bauman considère ainsi la mobilité et l'art de « la vie liquide » comme un pari : « [Accepter] le neuf comme une bonne nouvelle, [la] précarité comme une valeur, [l]'instabilité comme un impératif, [le] métissage comme une richesse¹⁷. »

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ Émile H. Malet, *Mobilités et vies contemporaines*, *op.cit.*, p. 19.

¹² Zygmunt Bauman, *Liquid life*, Oxford, Blackwell, 2005, *La vie liquide*, traduction française Christophe Rosson, Paris, Fayard/Pluriel, 2013, p. 10.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11-12.

La mobilité cristallise aussi les imaginaires au point que l'on peut s'interroger sur les conséquences de la prise en charge romanesque de ce phénomène. Il s'agit sans détour de poser la question de la conjonction, de la disjonction et même de l'injonction qui relie mobilité et création. Á ce sujet, Émile H. Malet apporte une première réponse :

Penser les mobilités au XXI^e siècle peut paraître romanesque tant le monde d'aujourd'hui s'émancipe du monde d'hier et tant celui de demain paraît imprévisible. Mais la vérité du roman a une permanence inaliénable dont pourrait s'inspirer le mouvement universel de la mondialisation : un rapport durable au temps¹⁸.

Émile H. Malet considère le roman comme l'un des rares médias à saisir et à retranscrire de manière intelligible le charivari de la mondialisation. La fiction réussirait ainsi à mieux traduire ce qui peut entraîner des sujets à faire monde ou non. C'est pourquoi le roman qui traite ou s'inspire de la mondialisation tient compte du temps et de l'espace qui participent à son émergence. Une telle vision du rapport mondialisation-crédation semble trouver un écho favorable au sein du roman migrant postcolonial.

La deuxième élucidation terminologique se rapporte à l'expression « roman migrant postcolonial ». Cette désignation de la réalité mobile dans l'esthétique romanesque a déjà fait l'objet de nombreux apports critiques. La question revient souvent à savoir comment les déplacements sont compris et représentés par la littérature. Nous pouvons évoquer dans un premier temps la notion de migritude formulée par Jacques Chevrier pour décrire la production littéraire africaine en contexte de mobilité. La migritude désigne, d'après ce dernier, une littérature qui a bien souvent rompu les amarres avec le continent d'origine¹⁹. Cette littérature se conçoit ainsi en dehors du continent d'autant que ses auteurs ont fait le choix de s'établir à Paris ou ailleurs. Toutefois, l'Afrique constitue chez bien des écrivains de la migritude un référent incontournable, voire indépassable. Par son projet esthétique, un auteur tel que Kossi Efoui semble répondre aux critères qui définissent les écrivains de la migritude : « Ce qui me pousse à écrire, c'est ce qui n'est pas, ce qui fait faille, ce qui tremble, Ce qui surprend [...]. Ce qui m'intéresse dans l'écriture, c'est ce qui me mène ailleurs²⁰ ». Les écritures de la migritude se caractérisent par le refus de la fixité spatiale et identitaire. Ainsi, la mise en crise de l'espace africain correspondrait à un brouillage de pistes et à l'impossibilité d'identifier le lieu de l'action. L'Afrique est certes présente dans le roman de la migritude, mais c'est sur le mode de

¹⁸ Émile H. Malet, *Mobilités et vies contemporaines*, op. cit., p. 15.

¹⁹ Jacques Chevrier, *Anthologie africaine I. Le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier, 2002, p. 18.

²⁰ Boniface Mongo-Mboussa, « Kossi Efoui : La littérature africaine n'existe pas », *Désirs d'Afrique*, op. cit., p. 172.

la conjecture que le discours critique tente de la mettre en évidence comme élément diégétique.

Répondant à une question sur l'univers de son roman *La Polka*²¹, Kossi Efoui explique :

Moi, je n'ai pas l'intention de *présenter* l'Afrique, je n'écris pas un guide touristique ! Et s'il m'arrive de présenter l'Afrique, c'est uniquement parce que j'ai besoin d'un décor, comme au théâtre ! Ce n'est pas une Afrique authentique mais, en même temps, c'est une Afrique qui existe... et dans laquelle je trouve mes fameuses racines profondes²².

L'espace qu'entend représenter l'auteur se singularise par son absence « d'authenticité » et même d'authentification, car on retrouve dans *La Polka*, non pas une ville innommable, mais une ville sans nom. Cette dernière est nommée par dérision, sans doute, la ville de St-Dallas. St-Dallas répond d'ailleurs au projet d'un espace littéraire interculturel réclamé par les écrivains de la migritude. La ville représentée par Kossi Effoui est un espace polyphonique qui se construit notamment par les sonorités produites par des instruments de musique à percussions : les congas venues des Antilles et de Cuba, les maracas de l'Amérique latine et les castagnettes venus d'Europe.

De manière plus large, le monde est le constituant essentiel du roman de la migritude. Il est même chez Alain Mabanckou un élément indétachable du langage de l'auteur : « J'ai choisi depuis longtemps de ne pas m'enfermer, de ne pas considérer les choses de manière figée, mais de prêter plutôt l'oreille à la rumeur du monde²³ ». Or précisément, le monde de l'écrivain de la migritude est fait de décalages, de décentrement et d'instabilité. Son statut de sujet déplacé le met en demeure d'être attentif aux grondements du monde et de poser un regard autre sur celui-ci : « Dans mes premiers écrits – ébauchés pour la plupart dans ma ville d'enfance, Pointe-Noire, au Congo-Brazzaville – j'avais le sentiment qu'il manquait des pièces et que mes personnages, cloîtrés, me réclamaient plus d'espace²⁴ ». Nous savons du reste qu'Alain Mabanckou écrit désormais en dehors du continent africain et que son univers romanesque demeure multifocal. En définitive, la migritude se laisse appréhender comme :

[...] un néologisme qui indique clairement que l'Afrique dont nous parle les écrivains contemporains n'est plus celle qui servait de cadre à la plupart des fictions dont rend compte cet ouvrage, mais si l'on peut s'exprimer ainsi, d'une Afrique extra-continentale dont le centre de gravité se situe quelque part entre Belleville et au-delà du Boulevard périphérique²⁵.

Le roman de la migritude consisterait ainsi, selon Jacques Chevrier, à désaliéner culturellement les personnages et à les sortir d'éventuels pièges qui guettent des sujets enfermés

²¹ Kossi Efoui, *La Polka*, Paris, Seuil, 1998.

²² Boniface Mongo-Mboussa, « Kossi Efoui : La littérature africaine n'existe pas », *Désirs d'Afrique*, op. cit., p. 168.

²³ Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2016, p. 11.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Jacques Chevrier, *Anthologie africaine I. Le roman et la nouvelle*, op. cit., p. 325.

dans un seul lieu. Par ailleurs, selon Adama Coulibaly, la migritude donne lieu à des approches thématiques de la réalité mobile plutôt qu'analytiques : « La migritude dit la rupture, l'accroche à des positions, à des localisations spatiales qui infléchissent la production littéraire sans offrir concrètement un outil textuel d'analyse²⁶ ». C'est dans cette optique qu'Adama Coulibaly emprunte la notion d'*ethnoscape* théorisée par Arjun Appadurai pour l'adapter en « ethnoscopie littéraire » en tant qu'outil analytique de la réalité migrante inscrite dans le roman postcolonial issu de la mondialisation. Cette formulation permet entre autres d'évaluer l'invention littéraire de l'espace à partir de la mobilité de l'auteur et de décrypter le « nouveau projet ethnique²⁷ » à l'œuvre dans le roman migrant. « L'ethnoscopie littéraire » aiderait ainsi à « interroger l'importance du texte dans la construction du lieu, de passer de la spatialité du texte à la lisibilité des lieux²⁸ ». Un des défis des écritures migrantes, nous dit en substance Adama Coulibaly, consiste à réécrire le territoire ou à le réinventer. Le défi heuristique auquel répond « l'ethnoscopie littéraire » semble prendre son sens dans l'interprétation de la structure identitaire du personnage migrant ainsi que dans la nature du territoire qui se construit lors de la traversée territoriale. « L'ethnoscopie littéraire » agit alors en tant que processus de lecture de la fabrique identitaire et spatiale dans le roman migrant.

Le roman migrant postcolonial tente de répondre à l'expérience du flux et du reflux, de la circulation et de l'entre-deux. Adama Coulibaly remarque à cet effet :

La littérature fait ses délices de cette mobilité et de ses aménagements figuratifs mais aussi de ses extensions métaphoriques où mouvement, transition, transit, déplacement, transfert, éphémère et autres "identités fictives" (Roland Barthes) ou rhizomatiques (Glissant) de la transition prolifèrent²⁹.

Adama Coulibaly précise ensuite :

Probablement le dernier avatar du questionnement de la migration en littérature, l'écriture migrante, entre autres paradigmes possibles, se présente comme une figuration de l'entre-deux. Sa lecture est liée à un triptyque : le trauma du départ, la mobilité et l'intégration dans le pays d'accueil³⁰.

Quoique pertinente et opératoire, la définition des écritures migrantes évoquée ici n'en demeure pas moins lacunaire. Il faut, en effet, penser à l'évolution nécessaire de ce triptyque,

²⁶ Adama Coulibaly, « Littérature migrante subsaharienne : l'*ethnoscopie* littéraire comme expression de la mobilité des écrivains de la migritude » : <https://www.erudit.org/en/journals/etudlitt/2015-v46-n1-etudlitt02356/1035082ar.pdf>, in *Études littéraires* – Volume 46 No 1 – Hiver 2015, p. 31-49, consulté le 02 février 2021.

²⁷ Adama Coulibaly, « Écriture migrante et nouveaux territoires littéraires dans quelques romans francophones », in Christiane Albert et al. (dir.), *op. cit.*, p. 250.

²⁸ Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 18.

²⁹ Adama Coulibaly & Yao Louis Konan (dir.), *Les écritures migrantes : De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 7.

³⁰ *Idem.*

suyvant les figurations spatiales actuelles. Or, une des caractéristiques des écritures migrantes est bien l'accomplissement du retour. L'évolution des mobilités postcoloniales se dessinerait dès lors de la manière suivante : départ, mobilité, tentative d'intégration, retour. Mais le retour ne relève plus ici de la simple clôture du cycle migratoire ; au contraire, il apporte de nouvelles formes de complexités dans le rapport entre le sujet, le pays d'origine et le pays d'accueil. Dans le roman migrant, le parcours de l'espace consiste en une sorte de glissement permanent entre « les frontières tant physiques que psychiques de l'ici des ex-colonies et de l'ailleurs des ex-métropoles », au point qu'« il en résulte une tension inter-spatiale, générée par le mouvement, le déplacement, l'errance, l'exil, le déracinement/ré-enracinement³¹ ».

Par ailleurs, le roman migrant, en tant qu'expression des migrations contemporaines, accorde une place de choix à la rumeur du monde comme le suggère Maylis de Kerangal :

Quelle que soit la nature du pacte qui les unit, le roman "provoque" le monde et réciproquement. C'est précisément ce mouvement de réciprocité, quasi chimique, qui conduit le roman contemporain à faire trace de la mondialisation, à se frotter à elle, à se saisir de ce phénomène tout autant que, simultanément, à être saisi par lui. [...] ³².

Le roman migrant porterait ainsi en lui la logique et les aspects de la mondialisation. Il contient en effet la trace de la mobilité et le caractère de plus en plus dialogique des cultures et surtout des espaces. L'écriture migrante procède ainsi d'une textualisation du monde qui s'articule dans un double mouvement de réception impliquant une certaine transformation du lieu. Cette dynamique intéresse la géocritique qui, selon Bertrand Westphal, étudie les relations dialectiques entre espace et littérature car, si l'espace réel informe la littérature, l'espace transposé en littérature agit en retour sur l'espace référentiel³³. La représentation est indépendante du lien qui unit le sujet au lieu car le regard de l'écrivain à l'ère de la mondialisation est un regard pluriel, multiculturel et inscrit dans des espaces divers. Plus encore, l'espace mondial, destination privilégiée des écritures migrantes, est toujours à conquérir, selon une modalité qui serait celle du mouvement. Cette propension de l'espace à se dérober se trouve renforcée en contexte de mondialisation, notamment dans le cadre de l'écriture du retour chez les écrivains postcoloniaux. Selon Adama Coulibaly, « la question de base revient à interroger, en substance, la plus-value sémantique et axiologique que le trajet

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² Maylis de Kerangal, « Le chantier de la mondialisation », https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/05/19/maylis-de-kerangal-le-chantier-de-la-mondialisation_1524233_3260.html, publié le 19 mai 2011, consulté le 14 janvier 2021.

³³ Bertrand Westphal, *La Géocritique* (2007). D'inspiration postmoderne, la géocritique correspond à une critique littéraire sur la production de l'espace contemporain, hétérogène, parcouru de relations et d'échanges.

produit sur la mobilité et l'espace³⁴ ». En tant que points de variation des écritures migrantes, le départ et le retour se distinguent dans ce qu'ils apportent au niveau de l'esthétique et de l'anthropologie littéraire³⁵ par leur traitement des dynamiques territoriales. Or cette expérience se fonde largement sur les déplacements permanents ou ponctuels accomplis par les auteurs, entre pays d'origine et pays d'accueil.

En somme, la mobilité s'inscrit dans une mouvance thématique que l'on peut rattacher au voyage et au changement du statut socio-culturel de l'individu. Les cinq fictions sur lesquelles nous travaillons exposent de manière singulière cette problématique en postulant une traversée temporelle, spatiale et culturelle par le biais de personnages en mouvement. Construits sur une approche multiple de l'espace – Afrique, Europe, Amérique –, les romans de notre corpus, *L'énigme du retour* de Dany Laferrière, *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou, *Tels des astres éteints* de Léonora Miano, *Le ravissements des innocents* de Taiye Selasi et *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie, mettent surtout en perspective la question de la mobilité à l'ère de la mondialisation. De manière tout à fait spécifique, et nous tenterons de le démontrer, chaque œuvre est construite sur le principe de la mobilité tout en intégrant les relations interhumaines et interculturelles. Sont aussi ré-actualisés et problématisés dans ces romans les mouvements spatio-temporels qui animent les sujets postcoloniaux. L'enracinement historique et social ne constitue plus l'aboutissement du cheminement des personnages, pas plus que l'ancrage spatial, d'ailleurs.

À partir de leurs expériences de la mobilité, les auteurs postcoloniaux jouent et jouissent ainsi du brassage des cultures, des espaces et des populations, au point de complexifier les liens entre sujet et territoire :

[Ces auteurs] construisent ainsi un espace transnational identitaire qui ne se réfère à aucun territoire spécifique et interdit toute conception unifiée de la culture en faisant de la littérature un lieu de rencontre et de synthèse des différentes cultures qui la traversent. Ces écritures métisses obligent ainsi à repenser les définitions identitaires et les catégories littéraires préétablies³⁶.

Ainsi, Alain Mabanckou conçoit et entreprend l'écriture de *Lumières de Pointe -Noire* à l'issue d'un bref séjour au Congo. Et si le roman se déroule quasiment dans son pays natal, la France apparaît constamment en filigrane de l'intrigue et constitue la clause même du texte. Dany Laferrière, quant à lui, tend à confondre Montréal et Port-au-Prince. Sans jamais valoriser

³⁴ Adama Coulibaly, « Écriture migrante et nouveaux territoires littéraires dans quelques romans africains francophones », in Christiane Albert et al. (dir.), *Littératures africaines et territoires*, op. cit., p. 255.

³⁵ Par anthropologie littéraire, nous faisons allusion au personnage dans les récits de fiction, mais aussi à sa nature, son état et à la manière dont sa trajectoire permet de l'appréhender en tant que sujet.

³⁶ Christiane Albert, *l'immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 199.

l'un par rapport à l'autre, l'auteur s'astreint à en décrire les différences au niveau climatique ou du point de vue de l'ambiance sociale. Léonora Miano superpose ses visions de l'Afrique, des Antilles et de l'Occident qui s'entrelacent ou se repoussent. Chacun des trois personnages qu'elle présente est porteur d'une réalité spatiale, temporelle et culturelle irréductible, dont les points de rencontre dépendent des aspirations des uns et des autres, donnant lieu à des saisies singulières entre l'ici et l'Ailleurs. Taiye Selasi, quant à elle, met en tension le Ghana et les États-Unis par l'histoire d'une migration familiale transatlantique. Les nombreux déplacements de ses personnages brouillent les itinéraires tout en contribuant à la mise en évidence de la porosité des frontières. Pour ce qui concerne Chimamanda Ngozi Adichie, les mouvements se font entre l'Afrique, l'Europe et l'Amérique. Cette spatialité tricontinentale traduit une impossibilité du sujet à se tenir et à se contenir dans un lieu unique et clos. Et même quand certains personnages font retour vers leur pays natal, ils restent captifs des images de l'Ailleurs. Tous ces auteurs sont parvenus à produire des romans en tant que lieux d'échanges et de passages permanents. En définitive, le roman migrant postcolonial contribue à mettre en valeur « une cartographie éclatée et mouvante de l'espace littéraire³⁷ ».

La notion de diaspora peut également aider à l'appréhension du phénomène des écritures migrantes. Au-delà de son acception initiale intimement liée à l'histoire du peuple juif, la diaspora peut se définir comme le résultat de la dispersion, souvent liée à un traumatisme, d'hommes et de femmes de même origine à l'échelle planétaire. Christine Chivallon précise : « La définition de la "diaspora" rencontre un assez grand consensus. Elle s'appuie sur la reconnaissance du maintien, par-delà la dispersion d'une identité culturelle, résultat d'une conscience d'appartenance à un collectif que renforce l'expérience douloureuse du moment historique fondateur³⁸. » La prise en compte de la diaspora permet non seulement de reconnaître le caractère dynamique des écritures migrantes, mais aussi de rendre plus lisible le rôle des écrivains « dans l'équilibre de globalisation du monde³⁹ ». Les écrivains postcoloniaux par leur statut de migrants constituent une part non négligeable au sein des communautés afro-descendantes disséminées à travers le monde. Bien qu'éloignés physiquement de leur pays d'origine, les écrivains migrants postcoloniaux revendiquent leur appartenance à des territoires

³⁷ Adama Coulibaly & Yao Louis Konan (dir.), *Les écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 8.

³⁸ Christine Chivallon, « De quelques préconstruits de la notion de diaspora à partir de l'exemple antillais », in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 13, n°1, 1997. p. 149-160, p. 152, https://www.persee.fr/doc/remi_0765-0752_1997_num_13_1_1536, consulté le 01 mars 2021.

³⁹ Benaouda Lebdaï, « Les écrivains migrants : constructeurs d'une globalisation équilibrée Afrique/Europe » in Achille Mbembe & Felwine Sarr (dir.), *Écrire l'Afrique-Monde, op. cit.*, p. 81.

et à des identités plurielles. Le statut d'auteur diasporique s'illustre d'ailleurs à travers les romans qu'ils produisent, construits sur le refus de l'enracinement et la transgression ou l'effacement des frontières officielles, illustrant « une identité qui déjoue le principe de la frontière et s'affranchit de l'assignation identitaire à résidence⁴⁰. »

La prise en compte du phénomène diasporique permet ainsi de saisir la posture sociale des auteurs migrants à partir de leurs allers-retours entre plusieurs continents. Il s'agit en effet de percevoir la diaspora non comme une dispersion malheureuse de sujets par-delà le monde, mais bien au contraire de la saisir comme le moment à partir duquel se modélise autrement le rapport du sujet à l'espace. Benaouda Lebdaï explique ainsi : « Les romanciers migrants écrivent à partir d'un double ancrage et c'est là leur force convaincante. Ils développent l'idée de la liberté d'être dans le monde, à la fois en Occident et en Afrique, sans antagonisme ni mainmise d'un pays sur l'autre⁴¹ ». Les déplacements vécus par ces derniers leur permettent finalement de produire des textes qui ouvrent la voie de la liberté pour leurs personnages, refusant ainsi le cloisonnement identitaire et territorial.

Dans cette deuxième partie, nous allons donc nous interroger sur l'urgence des départs, l'obsession du pays d'origine qui conduit parfois au retour, mais aussi le statut de l'errance transnationale des personnages et leur mobilité identitaire et culturelle. Nous verrons comment les différentes postures esthétiques de Dany Laferrière, Alain Mabanckou, Léonora Miano, Taiye Selasi et Chimamanda Ngozi Adichie participent à ré-inventer la nature, le statut et la fonction du roman migrant postcolonial à l'ère de la mondialisation. De ce fait, quelques interrogations s'imposent : quelles sont les modalités d'inscription de la mobilité dans les fictions de notre corpus ? Quels rapports entretiennent sujet, espace, temps et langage ? Comment se construire le regard contemporain sur le passé à l'ère de la mondialisation ?

Pour mieux appréhender les enjeux esthétiques et épistémologiques de l'expérience de la mobilité postcoloniale, cette seconde partie s'articule donc autour de trois chapitres. Le premier chapitre traite des facteurs de départ en situation postcoloniale. Le deuxième chapitre s'intéresse à l'écriture de l'exil dans le roman du retour postcolonial. Le troisième chapitre investit enfin le procès du retour dans l'ensemble des œuvres retenues pour cette étude.

⁴⁰ Christine Chivallon, « De quelques préconstruits de la notion de diaspora à partir de l'exemple antillais », article cité, p. 152.

⁴¹ *Ibid.*, p. 89.

**CHAPITRE I : FIGURATION DU DEPART DANS LE ROMAN
POSTCOLONIAL**

Les flux humains à l'échelle mondiale n'ont pas fini d'alimenter la création littéraire francophone et anglophone postcoloniale. Cet imaginaire diasporique offre de nouvelles perspectives pour saisir l'évolution et la réception des littératures écrites par des auteurs issus d'anciennes colonies telles que les Antilles et l'Afrique. Dans sa préface à l'œuvre de Boniface Mongo-Mboussa, Ahmadou Kourouma observe que la production littéraire africaine est le produit d'influences variées. Selon lui, la littérature africaine est d'abord l'œuvre :

[...] des tirailleurs sénégalais. Puis ce furent des étudiants, la faim au ventre, qui reprirent le flambeau. Et quand ils quittèrent les universités, devinrent des intellectuels, prirent la relève des étudiants, ce fut pour aller en exil. C'est l'exil qu'ils ont continué à écrire⁴².

La dernière indication de cette brève histoire littéraire pointe résolument le mouvement, « l'exil », comme le dernier stade à partir duquel se formule la création littéraire postcoloniale. Nous pouvons, dans le prolongement de cette pensée, avancer que la problématique de la mobilité est devenue centrale chez les écrivains issus d'anciennes colonies européennes. Les auteurs africains contemporains font face aux mêmes réalités contraignantes que leurs devanciers de l'ère coloniale : violence politique, désagrégation sociale due à la corruption et au népotisme, privation des libertés fondamentales telles que la liberté d'expression. Ces difficultés les poussent à prendre la plume comme moyen de dénonciation et à quitter leur pays quand leur intégrité physique est menacée⁴³. Mais à côté de ces exils contraints se développe une tendance à des départs volontaires à l'ère post-coloniale. Les auteurs qui font le choix de partir et de s'installer dans un pays étranger assument leur expérience migratoire et leur double appartenance nationale :

Ainsi, Alain Mabanckou, né au Congo-Brazzaville, vivant et écrivant en France pendant de longues années, est installé aux États-Unis. Mahi Binébine, après un long séjour en France et aux États-Unis, est rentré au Maroc, son pays natal. Mongo Béti, avant sa mort en 2001 à Douala, n'a cessé de faire le trajet entre son pays d'origine – le Cameroun – et la France⁴⁴.

Le choix de quitter son pays d'origine puis d'y revenir n'est plus vécu comme un dilemme. L'auteur postcolonial semble à l'aise dans les deux sociétés, mais cette double appartenance est-elle réellement bien vécue ? Comment les écrivains qui oscillent entre plusieurs lieux donnent-ils forme à ce que l'on peut appeler une citoyenneté-monde ? Dire ou écrire la mobilité entre pays d'origine et d'accueil devient ainsi une manière d'aménager littérairement

⁴² Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, op., cit. p. 16-17.

⁴³ Des auteurs tels que : Ahmadou Kourouma (Côte-d'Ivoire), Mongo Béti (Cameroun), Wole Soyinka (Nigéria), Nuruddin Farah (Somalie), etc. ont respectivement quitté leur pays pour échapper aux répressions du pouvoir politique.

⁴⁴ Voir *Homme-migrations*, « Ces écrivains dont le français n'est pas langue maternelle », <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-culture/20110109.RUE0251/ces-ecrivains-dont-le-francais-n-est-pas-la-langue-maternelle.html>, publié le 14 novembre 2016, consulté le 12 février 2021.

ou artistiquement un espace susceptible de contenir le désir de l'écrivain d'habiter le monde. Cela dit, le départ et le retour associés à des lieux différents alimentent un imaginaire spécifique prenant en compte des univers symboliques différents.

S'il est vrai que les cinq fictions sur lesquelles se fonde notre analyse ont pour point commun la mobilité à l'échelle mondiale, il n'en demeure pas moins que chaque œuvre présente et traite différemment des motivations et des péripéties des deux mouvements consubstantiels que sont le départ et le retour. Nous voudrions donc dans ce chapitre mettre en lumière les singularités esthétiques et narratives du départ, le tout à travers une approche comparatiste des œuvres. Ainsi nous étudierons comment le départ se modalise et se modélise dans *L'énigme du retour* de Dany Laferrière, *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou, *Tels des astres éteints* de Léonora Miano, *Le ravissement des innocents* de Taiye Selasi et *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie.

A- Vivre et dire les départs postcoloniaux : cas du réfugié

Le phénomène migratoire international tel qu'on peut l'observer aujourd'hui résulte d'un nombre important de facteurs. Il se définit comme l'indique Sylvie Mazella par « la mobilité volontaire ou forcée de populations d'un pays à un autre...⁴⁵ ». Dès lors, les flux migratoires constituent un véritable foyer d'analyses et d'interprétations pour diverses disciplines issues des sciences humaines et sociales. Et si l'on considère par exemple « les trajectoires, les motifs et les effets⁴⁶ » des mouvements à l'échelle planétaire, on peut s'apercevoir que les raisons sont généralement les mêmes, mais avec une intensité variable. À titre d'exemple, on peut citer la récession économique et la crise environnementale dans l'œuvre de Léonora Miano et celle de Taiye Selasi ou encore l'insuffisance du système éducatif local – ou la supériorité du système étranger – chez Chimamanda Ngozi Adichie et Alain Mabanckou. Ce sont la dictature et la dégradation du climat social qui provoquent le mouvement chez Dany Laferrière.

Par ailleurs, la diversité des catégories des candidats au départ caractérise nos romans même si les figures d'étudiant sont nombreuses, notamment Ifemelu qui quitte le Nigéria pour les États-Unis dans *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie, et Alain Mabanckou qui, comme d'autres, rejoint la métropole pour poursuivre ses études et quitte donc le Congo dans *Lumières de Pointe-Noire*. Kweku Sai, l'une des figures centrales du *Ravissement des innocents* de Taiye

⁴⁵ Sylvie Mazella, *Sociologie des migrations*, Paris, Puf, 2014, p. 3.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 4.

Selasi est un expatrié ghanéen qui a vécu et travaillé au États-Unis comme chirurgien avant de retourner au Ghana pour y trouver la mort. À côté de l'étudiant et de l'expatrié, le réfugié constitue une autre figure des départs postcoloniaux. Dans *L'énigme du retour* de Dany Laferrière, Windsor Laferrière, le narrateur, a trouvé refuge à Montréal pour se mettre à l'abri de la dictature politique qui frappe le peuple haïtien. Dans *Tels des astres éteints*, Léonora Miano met en lumière le parcours migratoire de trois réfugiés afro-descendants : Amok et Shrapnel, issus de l'immigration africaine et Amandla, originaires de Guyane. Tous les trois ont vu le jour sur des terres lointaines, mais vivent désormais à Paris, que chacun habite à sa manière. Les parcours de ces personnages de la migration donnent lieu à des perspectives stimulantes sur la création et la critique littéraires. Pour aborder la question des départs postcoloniaux, notre attention se portera sur la figure du réfugié et de l'expatrié.

1- Figures et figurations du réfugié

Le terme de « réfugié » a d'abord un sens politique. D'après la Convention de Genève du 28 juillet 1951, est reconnue comme réfugiée toute personne « craignant avec raison d'être persécutée du fait de sa race, de sa religion, de sa nationalité, de son appartenance à un certain groupe social ou de ses opinions politiques⁴⁷ ». L'obtention du statut de réfugié est dans ce contexte sous-tendue par l'effectivité de la persécution de l'individu. Mais force est de constater que le terme de « réfugié » s'applique de plus en plus à des personnes victimes de crises économiques ou écologiques. On parle aujourd'hui de réfugiés de guerre, mais aussi de réfugiés climatiques ou environnementaux, « dont l'habitat est menacé par la montée du niveau des océans à cause du réchauffement de la planète⁴⁸ ». Ainsi, certaines populations sont contraintes de partir et de parcourir de milliers de kilomètres pour trouver un lieu habitable.

Dans *Les mots de l'immigration*, Sylvie Aprile et Stéphane Dufoix rappellent l'étymologie du terme « réfugié » : « Issu de *refuge*, le participe passé *réfugié* apparaît en français en 1432. Il va être substantivé à partir de la fin du XVI^e siècle pour désigner une personne quittant son pays pour échapper à un danger qui la guette⁴⁹ ». Leur définition insiste sur le caractère contraint du départ, lié à une condition de survie. Mais, si le réfugié apparaît comme un être en fuite, il est surtout un être en quête de vie, d'un lieu où habiter et de

⁴⁷ Voir Convention relative au statut de réfugié, https://amnestyfr.cdn.prismic.io/amnestyfr%2F8df1bf00-d585-45be-83e6-b4ac47c67d36_convention+relative+au+statut+des+réfugiés.pdf, consulté le 12 février 2021.

⁴⁸ Sylvie Aprile & Stéphane Dufoix, *Les mots de l'immigration*, *op. cit.*, p. 323.

⁴⁹*Ibid.*, p. 321.

possibilités de se reconstruire, car suivant l'expérience d'Hannah Arendt, par exemple, le fait de chercher refuge ailleurs entraîne la perte de son monde d'origine :

Nous avons perdu notre foyer, c'est-à-dire la familiarité de notre vie quotidienne. Nous avons perdu notre travail, c'est-à-dire l'assurance d'être de quelque utilité en ce monde. Nous avons perdu notre langue, c'est-à-dire le naturel de nos réactions, la simplicité de nos gestes, l'expression spontanée de nos sentiments⁵⁰.

Le réfugié est invité à découvrir les ressources mises à sa disposition par le pays d'accueil et à inventer des stratégies de survie et de reconstruction de soi hors de son pays d'origine. Il lui faut dans tous les cas parvenir à saisir les mécanismes sociaux et culturels qui lui permettront de « maîtriser un avenir incertain⁵¹ » en territoire étranger. Par conséquent, le terme « réfugié » ne devrait plus seulement être considéré comme un participé passé à connotation négative, mais comme un substantif à part entière, recouvrant une réalité humaine complexe et dynamique. Mais de quoi le réfugié est-il le nom en littérature ? Comment y est inscrit son parcours ?

a- La double figure du réfugié

Notre ambition consiste à mettre en évidence, à partir de notre corpus, les différents parcours des personnages tout en dévoilant les circonstances qui font d'eux des réfugiés. Si les mobiles qui conduisent au départ varient d'un auteur à un autre, ou d'un espace à l'autre, nous pouvons néanmoins distinguer quelques figures dominantes de réfugié, notamment le réfugié comme sujet errant et comme victime de la crise du territoire. En parlant de la crise du territoire, nous entendons les perturbations survenues dans un espace à la suite de difficultés économiques, de conflits, de guerres ou de changements climatiques qui contraignent les populations à partir. De ce fait, la crise du territoire s'énonce comme l'instauration d'une distance entre le sujet et son espace. À l'origine de tels phénomènes se trouvent souvent l'arbitraire politique et le refus des pratiques démocratiques qui entraînent des mouvements de contestation. Dans tous les cas – bouleversement soudain et limité ou période dépressionnaire –, la crise du territoire se traduit par un ensemble de forces antagonistes qui perturbent la relation entre le sujet et le lieu qu'il habite. Le roman postcolonial s'écrit sur cette réalité historique et politique de rupture entre l'individu et son territoire d'origine, dévoilant les stigmates de la crise tout en signifiant les possibilités qui naissent de cette dis-location.

⁵⁰ Hannah Arendt, *We Refugees*, *The Menorah Journal*, 1943, *Nous autres réfugiés*, traduction française Danielle Orhan, Paris, Éditions Allia, 2019, p. 9.

⁵¹*Ibid.*, p. 12.

b- Le réfugié : un sujet errant

C'est en général face à l'oppression et à la dictature politique que se retrouvent les personnages de romans abordant la problématique des migrations postcoloniales forcées. Il en est ainsi de Windsor Laferrière, personnage principal du roman *L'énigme du retour* de Dany Laferrière. Son texte est peut-être un des seuls de notre corpus à traiter frontalement de la question du départ forcé. En effet, l'auteur représente le parcours d'un personnage dont la situation sociale permet d'interroger la dimension opératoire et définitoire de la notion de réfugié.

Windsor Laferrière, journaliste libre aux opinions opposées à celles du pouvoir en place, évolue dans un contexte politique d'oppression qui le contraint au départ. La répression est si forte en Haïti qu'elle finit par déteindre non seulement sur la représentation de l'espace fictionnel, mais aussi sur la manière dont le narrateur perçoit lui-même cet espace. Le narrateur n'hésite pas à comparer Haïti, son pays natal, à un lieu où l'on risque sans cesse la mort. Les conditions politiques imposent à Windsor Laferrière une manière de vivre qui confine à l'errance. Faisant pour la première fois allusion aux raisons de son départ, il explique :

On se retrouve ainsi pris dans ce mauvais roman
où domine un dictateur tropical
qui n'arrête pas d'ordonner
que l'on coupe la tête de ses sujets.
À peine a-t-on le temps
De se sauver entre les lignes
Vers la marge qui borde la mer des Caraïbes⁵².

En opposition avec celui qu'il nomme ironiquement le « dictateur tropical », le narrateur n'a d'autre issue que la fuite. L'évocation de « la marge qui borde la mer des Caraïbes » fait valoir l'espace maritime comme passage privilégié du déplacement du sujet et moyen de s'échapper.

Dans une réflexion qu'elle consacre à la liquidité de l'espace africain, Françoise Vergès signale le rôle majeur des routes maritimes dans le mouvement des peuples. En effet, « les rives », « les côtes, les cours d'eau, « les mers », observe-t-elle, sont autant d'espaces « de l'entre-deux⁵³ » favorables aux migrants et à leurs itinéraires. L'espace liquide occupe aussi une place essentielle dans la pensée de Paul Gilroy, qui voit dans l'Atlantique, une zone de contact ayant forgé la rencontre entre les peuples africains, européens et américains et leurs

⁵² Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, *op. cit.*, p. 27-28.

⁵³ Françoise Vergès, « Afriques océaniques, Afriques liquides », in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 50.

cultures. Plus encore, l'*Atlantique Noir*, selon les propos de l'auteur, se veut « un essai sur l'hybridité et le brassage inévitables des idées⁵⁴ ». L'Océan est avant tout un lieu de mémoire hanté par la traversée de sujets en péril de mort. En effet, l'Atlantique « a vu passer les captifs emportés en servitude vers les Caraïbes et les Amériques et il est devenu un cimetière⁵⁵ ». C'est encore aujourd'hui cette voie qu'empruntent certains sujets dont la vie est menacée, à l'instar de Windsor Laferrière, personnage du roman de Dany Laferrière. Se présentant désormais comme un individu voué à la flânerie, Windsor Laferrière est porté vers les marges qui constituent aussi des lignes de fuites. En d'autres termes, ces nouveaux espaces fonctionneraient à son égard comme des forces libératrices.

Toujours dans *L'énigme du retour*, le départ forcé se lit à travers une peinture du climat socio-politique qui prévaut à Haïti. Dany Laferrière en fait état aussi bien dans sa réflexion critique que romanesque lorsqu'il s'agit de décrire son île d'Haïti. Ainsi, pour qualifier les différentes crises sociales, politiques et culturelles qui ont conditionné le rapport entre le sujet haïtien et son espace d'origine, Dany Laferrière parle de « ruptures historiques⁵⁶ ». Celles-ci sont observables à des moments cruciaux non seulement dans la relation entre colons et colonisés, mais aussi entre autochtones. Par exemple, l'une des ruptures dont fait état Dany Laferrière porte sur la substitution de la dictature locale à la domination coloniale :

Des gouvernements de plus en plus autoritaires s'installent. On s'éloigne à grands pas du rêve de justice qui a porté les esclaves durant la guerre d'indépendances. Les nouveaux citoyens s'étonnent de reproduire le monde d'avant. Celui du maître. Rupture avec un rêve⁵⁷.

En d'autres termes, « le dictateur remplace le colon⁵⁸ », si bien que, sans véritable démocratie et en l'absence d'une souveraineté du peuple, Haïti demeure un État dans la tourmente.

Le dictateur a un nom, il s'agit de François Duvalier, qui arrive au pouvoir en 1957 et se proclame « Président à vie » à l'issue d'un référendum en 1964. Après sa mort en 1971, il est remplacé par son fils Jean-Claude Duvalier, âgé de 19 ans. Dans le texte, les deux personnages sont respectivement nommés « Papa Doc⁵⁹ » et « Baby Doc⁶⁰ ». Le pouvoir

⁵⁴ Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London, Verso, 1993, *L'Atlantique Noir. Modernité et double conscience*, traduction française Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2010, p. 12.

⁵⁵ Françoise Vergès, « Afriques océaniques, Afriques liquides », article cité, p. 54.

⁵⁶ Dany Laferrière, « Haïti : dix ruptures historiques et une littérature mouvementée pour fonder une mythologie américaine », in Alain Mabanckou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, op. cit., p. 162-174.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 168.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 177.

répressif instauré par le père et consolidé par le fils est dénoncé dans le récit, car le régime des Duvalier se caractérise par une répression meurtrière menée par « les tontons macoutes ». C'est ainsi que se nomme la milice chargée de faire taire ou de faire disparaître toute personne critiquant ou contestant le régime en place, au premier rang desquels figurent les journalistes. Le narrateur de Laferrière fait état du meurtre de son ami et confrère :

J'ai tenu la chronique littéraire dans l'hebdomadaire culturel et politique *Le Petit Samedi soir* jusqu'à l'assassinat par les tontons macoutes de mon collègue Gasner Raymond, le premier juin 1976, sur la plage de Léogâne. J'ai pris l'exil tout de suite pour Montréal⁶¹.

L'issue ne peut être que la mort ou le départ. C'est alors que le narrateur « prend l'exil » comme l'on prendrait un moyen de locomotion pour quitter au plus vite un endroit devenu hostile. La dictature haïtienne, signe d'une déliquescence politique, expose le sujet à la mort tout en faisant de lui un réfugié potentiel, un être destiné à l'errance. De fait, elle a entraîné une forte diaspora en Amérique du Nord ou en France. Pour Windsor Laferrière, Montréal constitue un espace refuge : « Dans cette petite chambre de Montréal, j'ai pu lire, boire, faire l'amour et écrire sans craindre le pire chaque matin⁶². » Cette quiétude retrouvée dont jouit désormais le sujet errant sonne comme la fin heureuse d'un parcours semé d'embûches. Le sort du réfugié n'est jamais ainsi scellé par avance car le sujet peut se découvrir de nouvelles possibilités d'existence. Au fond, si le départ forcé conduit le personnage sur les sentiers de l'errance, il permet aussi, selon Édouard Glissant « d'assumer et de magnifier une nouvelle histoire⁶³ ». Le réfugié-errant doit même jouir de son statut car il est riche de promesses : « [...], l'errant, qui n'est plus le voyageur ni le conquérant, cherche à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais – et qu'en cela réside la beauté menacée du monde⁶⁴ ».

La figure du réfugié-errant se trouve également dans le roman de Léonora Miano, *Tels des astres éteints*. L'écrivaine se penche pour sa part sur les conflits entre l'État et les populations, un autre facteur de déplacements forcés et d'errance en Afrique postcoloniale. La réalité que désigne l'écrivaine incite à prendre en compte le mouvement progressif des sujets, d'abord au sein de la nation, puis au-delà de ses frontières. En effet, si l'on se rapporte à la trajectoire de certains personnages dont l'écrivaine retrace le parcours, on peut se rendre compte que les spoliations des gouvernements en Afrique postcoloniale contribuent largement à

⁶¹ *Idem*.

⁶² *Ibid.*, p. 159.

⁶³ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 33.

éconduire les populations loin de leurs terres. Par exemple, l'expropriation des terres – largement pratiquée à l'époque coloniale – semble se poursuivre sur le continent.

La colonisation a consisté à peupler des territoires par des personnes envoyées de métropole. L'un des objectifs d'une telle stratégie consiste à occuper le territoire pour y faire naître une société occidentale, distincte de la société autochtone, qui sert de relais à l'exploitation économique du pays par la métropole. Dans certains romans tels que *Ville cruelle* d'Eza Boto⁶⁵ ou encore *Une vie de Boy* de Ferdinand Oyono⁶⁶, la politique coloniale de spoliation des terres et de division de l'espace est dénoncée. Eza Boto critique la séparation territoriale et la ségrégation spatiale en situation coloniale : d'un côté, les Noirs résident dans des quartiers populaires et insalubres, de l'autre, les colons se retrouvent dans des quartiers résidentiels qui rappellent l'Europe. Ferdinand Oyono, quant à lui, construit une topographie similaire, imposant une forme d'apartheid entre Blancs et Noirs : « Bien que Dangan soit divisée en quartier européen et en quartier indigène, tout ce qui se passe du côté des maisons au toit de tôle est connu dans le moindre détail dans les cases en pototo-poto⁶⁷ ». Le toit de tôle, signe distinctif du quartier des colons, contraste avec le « pototo-poto », de la boue séchée, matériau de construction rudimentaire des masures des autochtones.

Ce morcellement arbitraire de l'espace africain est aussi repris par des écrivaines contemporaines telles que la Ghanéenne Yaa Gyasi. Publié en 2016, son roman *No Home* revient sur la ségrégation raciale et le commerce des esclaves pratiqués au Ghana dès le XVIII^e siècle. Le roman oppose le village traditionnel dont est originaire, Effia, l'une des protagonistes, et le « fort de Cape Coast ⁶⁸» où les Européens stockent les esclaves en partance pour l'Amérique. C'est seulement une fois mariée à James Collins, le gouverneur du fort de Cape Coast, qu'Effia découvre ce lieu :

Après leur mariage, James lui fit visiter le fort. Au bas de la paroi nord se trouvaient les appartements et les magasins. Au centre le terrain d'exercice, les quartiers des soldats et le corps de garde. Il y'avait un parc à bestiaux, une mare, un hôpital⁶⁹.

L'espace du fort constitue une réplique en miniature de l'espace occidental. L'autochtone en est exclu, sauf s'il a la malchance d'être vendu comme esclave.

⁶⁵ Eza Boto, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954.

⁶⁶ Ferdinand Oyono, *Une vie de Boy*, Paris, 1956.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁸ Yaa Gyasi, *No Home*, New York, Alfred A. Knopf, 2016, *No Home*, traduction française Anne Damour, Paris, Calman-Lévy, 2017, p. 20.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

L'appropriation souvent brutale des terres constitue le fondement de l'impérialisme européen selon Denise Coussy :

Certains pays – comme, par exemple, le Kenya et le Zimbabwe – ont été, en raison de la fertilité de leurs terres, déclarés "colonies de peuplement". On accorda des terrains – souvent gigantesques – à des colons blancs qui s'y installèrent au détriment des paysans africains qui les exploitaient jusqu'alors. La littérature a fait de cette politique d'éviction son cheval de bataille : les écrivains ont dénoncé, avec une impuissance éplorée, la brutalité de l'ordre colonial et la souffrance des paysans spoliés⁷⁰.

Cette « politique d'éviction » conduit à la séparation du colonisé d'avec sa terre d'origine et à une aliénation profonde du sujet, désormais coupé de son histoire et de son univers culturel.

Chez Léonora Miano, nous pouvons constater que cette pratique d'expropriation des terres n'a pas disparu. Bien au contraire, certains États Africains « indépendants », mais héritiers des pratiques coloniales, continuent d'évincer les populations locales des espaces qu'elles occupent depuis des générations. Le parcours de Shrapnel, l'un des trois personnages principaux du roman de Léonora Miano, peut ici servir d'exemple : « Shrapnel avait vu le jour sous d'autres cieux⁷¹ ». Sa grand-mère Héka, avec laquelle il vit, lui apporte une information capitale à propos du parcours de ses ascendants : « Elle lui avait conté la migration originelle qui avait conduit leur tribu au cœur de la forêt équatoriale⁷² ».

Mais très vite Shrapnel fait l'expérience du déracinement. Sa communauté, comme bien d'autres à travers l'Afrique, subit les assauts des autorités politiques qui veulent mettre en œuvre un certain type de développement économique sous couvert de modernisation. Les accords entre gouvernements africains et investisseurs étrangers ont pour conséquence l'expulsion des populations locales de leur environnement :

L'homme était descendu de sa camionnette, pour s'entretenir avec les notables. Il leur avait dit que les terres qu'ils croyaient être celles de leurs pères appartenaient, en réalité, au gouvernement. Or l'État avait cédé certaines de ses possessions à des promoteurs venus du Nord. Ils allaient exploiter la forêt, la transformer en modernité. C'était ce qu'il avait dit. Il fallait partir, parce qu'un ordre nouveau était en marche, qui rendait leur mode de vie obsolète. [...]. Il fallait trouver un autre habitat⁷³.

Les agissements des politiques dans ce contexte relèvent non seulement d'un abus de pouvoir, mais aussi d'une violence fondamentale. Sinon, comment penser cette irruption de la « modernité » sans la rattacher à une forme d'agression territoriale ? La décision d' « exploiter la forêt » et de « la transformer en modernité » peut être perçue comme une manière de

⁷⁰ Denise Coussy, *Littérature d'Afrique anglophone*, op. cit., p.9.

⁷¹ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 58.

⁷² *Idem*.

⁷³ *Ibid.*, p. 60.

transgresser et de profaner l'espace. Ce vol et ce viol du territoire entraîne l'errance des populations locales : « La communauté s'était déplacée vers un territoire voisin, où elle n'avait jamais pu s'enraciner. [...]. Les vivants n'avaient pas su s'ancrer dans la terre⁷⁴ ». Ainsi dépossédé non seulement de sa terre, mais aussi de son histoire, Shrapnel se trouve investi d'une mission : comprendre pourquoi certains « peuples avaient été autorisés à écraser les autres⁷⁵ ».

Shrapnel entend ainsi savoir pourquoi « on l'avait privé de l'espace dans lequel il devait naturellement se projeter et s'accomplir⁷⁶ ». Pour apporter une réponse à ses questions, le voyage s'impose : « Une obsession avait rempli l'adolescence du jeune homme : celle de connaître le Nord ». C'est alors le début de nouvelles pérégrinations à travers d'autres espaces. À partir de l'exemple de Shrapnel, le projet migratoire chez Léonora Miano se conçoit comme un moyen de critiquer le devenir du sujet africain migrant. Bien que ce dernier soit condamné à trouver refuge ailleurs, il doit aussi livrer un autre combat, celui de la saisie de son identité éclatée. La situation ambivalente dans laquelle se trouve désormais Shrapnel est comparable à celle de nombreux sujets ayant fait l'expérience du déplacement et de l'éloignement territorial. Ils savent que leur identité, leur histoire et leur origine ne relèvent plus d'un absolu, mais bien au contraire de l'incertitude et du transitoire. Par exemple, Salie, l'une des protagonistes du *Ventre de l'Atlantique* s'interroge sur sa capacité à se dire et à se définir après avoir vécu hors de son pays natal. Ainsi s'interroge-t-elle : « Chez moi ? Chez l'Autre ? Être hybride, l'Afrique et l'Europe se demandent, perplexes, quel bout de moi leur appartient. Exilée en permanence, je passe mes nuits à souder les traits qui mènent à l'identité⁷⁷ ». Ainsi, le parcours du sujet migrant postcolonial « [entre] dans une dynamique de rapiécage, de raccommodage des cultures, ouvertes qu'elles sont, au soupçon, au doute épistémologique⁷⁸ ». La conception de ces identités hybrides donne lieu finalement à « des identités-relation⁷⁹ », construites à partir de l'enchevêtrement de plusieurs réalités historico-culturelles. Cette ambivalence identitaire se nourrit enfin dans un dialogue permanent entre l'ici et l'Ailleurs, ce qu'Édouard Glissant nomme encore « une errance enracinée ». Il s'agit pour le sujet en mouvement de prendre part aux possibles qu'offre « l'ailleurs diversifié, qui pour finir concourt toujours à magnifier un ici

⁷⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003, p. 254.

⁷⁸ Yao Louis Konan, « D'un débat autour de l'écriture migrante dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Le paradis français* de Maurice Bandaman », in *Les écritures migrantes*, *op. cit.*, p. 203.

⁷⁹ Édouard Glissant & Patrick Chamoiseau, *Quand les murs tombent*, *op. cit.*, p. 18.

souverain⁸⁰ ». Aussi complexe que cela puisse paraître, l'instabilité territoriale dont est victime le personnage migrant se révèle comme salutaire car :

L'errance, c'est cela même qui nous permet de nous fixer. De quitter ces leçons de choses que nous sommes si enclins à semoncer, d'abdiquer ce ton de sentence où nous compassons nos doutes – moi le tout premier – où nos déclamations, et de dériver enfin [...]. L'errance nous donne de nous amarrer à cette dérive qui n'égaré pas⁸¹.

En fin de compte, la volonté des gouvernements africains de développer certains territoires expose ceux-ci à une désorganisation sans précédent. Au fond, ce n'est pas tellement l'irruption des investisseurs étrangers qui est sujette à caution, mais plutôt l'impréparation des populations devant ce qui se nomme modernité. Il faut donc bien prendre conscience de ce que le développement économique de zones rurales, en Afrique par exemple, peut ouvrir à une dynamique nouvelle et éveiller les populations à l'impermanence même des traditions. Autrement dit, si ces espaces ruraux perdent leur stabilité et suscitent de l'inquiétude chez les habitants, il n'en demeure pas moins que c'est tout le système communautaire qui est sommé de se redéfinir. Un tel bouleversement pourrait avoir ses avantages. Shrapnel décide, par exemple, d'en savoir un peu plus sur son histoire personnelle et sur celle des autres.

L'avènement de la modernité dans ces espaces tenus pour solidement constitués travaille désormais à propulser le sujet dans une oscillation entre le dedans (territoire natal) et le dehors (territoire étranger). Et même si une telle expérience du déracinement est mal vécue par les populations, toujours est-il qu'elle transforme l'espace africain postcolonial en un « *perpetuum mobile*⁸² », c'est-à-dire en un espace ouvert et toujours fluctuant. En somme, le statut du sujet ou du personnage reste déterminé par l'espace dans lequel il évolue, au même titre que l'espace se reconfigure au gré des actions de l'homme. À partir des romans de Dany Laferrière et de Léonora Miano, nous avons donc tenté de montrer comment la figure du réfugié se construit à partir de l'errance. Il apparaît que le parcours de cet agent de la mobilité n'est jamais figé, même quand il recherche ardemment un lieu pour refuge. L'errance, nouvelle modalité de son être au monde, constitue le lieu inaugural de son vacillement sans fin. Dans les lignes suivantes, nous allons désormais aborder une autre caractéristique du réfugié.

⁸⁰ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, op. cit., p. 49.

⁸¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 63.

⁸² *Ibid.*, p. 92.

c- Le réfugié : victime de la crise du territoire

Selon Patrice Nganang, le génocide rwandais marque un tournant dans l'histoire et la littérature africaines :

On ne peut plus écrire aujourd'hui en Afrique, comme si le génocide de 1994 au Rwanda n'avait pas eu lieu. Pas parce que la temporalité, et avec elle l'histoire, ne connaissent pas la régression. [...]. Tragédie la plus violente que l'Afrique ait connu ces derniers temps, il est aussi le symbole d'une idée qui désormais fait corps avec la terre africaine : *l'extermination de masse perpétrée par des Africains sur des Africains*⁸³.

Le drame génocidaire rwandais n'a pas encore fini de hanter les esprits, mais il n'en reste pas pour autant impossible à représenter par la littérature et les arts, même s'il est perçu « dans l'imagination des artistes, comme barrière, comme limite [...] »⁸⁴. Patrice Nganang se montre tout à fait favorable à une saisie par l'imaginaire du fait génocidaire afin que soient *ré-signifiés* les rapports entre le sujet africain et son semblable, mais aussi entre ce dernier et la terre africaine ensanglantée. Mais la réflexion de Patrice Nganang ne se limite pas au génocide rwandais, elle peut aussi concerner le conflit du Biafra qui a eu lieu bien plus tôt, entre 1967 et 1970 au Nigéria. Si les deux réalités (génocide rwandais et guerre du Biafra) sont différentes du point de vue géographique et historique, une conséquence au moins demeure leur dénominateur commun : le délitement du lien social qui a donné lieu à une « *fracturation* » et une « *fissuration*⁸⁵ » territoriale. L'espace autrefois habité et avec lequel l'on entretenait une forme d'intimité s'est changé en un lieu terrifiant et inhospitalier. Cela dit, « l'ultime avatar de la violence⁸⁶ », c'est-à-dire la guerre, donne naissance à ce que Patrice Nganang nomme « les récits post-génocide ». Innervés par les violences perpétrées, ceux-ci interviennent à l'issue d'une période conflictuelle : ces récits « [posent donc] la pierre des prolégomènes du temps nouveau – le nôtre⁸⁷ ».

À ce stade, nous envisageons l'étude de la crise du territoire à partir de la figure du réfugié. Nous allons notamment traiter de l'inscription du conflit du Biafra dans le roman de Taiye Selasi, mais aussi des violences de guerre et de la souffrance sociale dans le roman de Léonora Miano.

Dans son roman *Le ravisement des innocents*, Taiye Selasi revient sur l'un des thèmes qui alimente encore la production littéraire africaine, les conséquences de la violence déchaînée par

⁸³ Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Presse universitaire de Limoges, 2017, p. 29.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ Achille Mbembe, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020, p. 10.

⁸⁶ Denise Coussy, *Littératures de l'Afrique anglophone*, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁷ Patrice Nganang, *Manifeste pour une littérature africaine*, *op. cit.*, p. 31.

les guerres civiles. C'est aussi le cas au Nigéria, où des auteurs comme Chimamanda Ngozi Adichie⁸⁸ et Uzodinma Iweala⁸⁹ s'inspirent du conflit du Biafra ou du drame des enfants soldats pour montrer l'exode des populations soumises aux conflits sanglants des guerres tribales.

Historiquement, la crise du Biafra dure de 1966 à 1970. Jean-Louis Clergerie rappelle les faits : « Le 15 janvier 1966, des officiers d'origine Igbo renversaient le gouvernement Balewa, proche des Haoussas, et installaient à sa place l'un des leurs, le colonel J. Aguiyi-Ironsi⁹⁰ ». Écartés du pouvoir, les Haoussas réagissent dès le 29 juillet 1966 en faisant assassiner J. Aguiyi-Ironsi et en plaçant à la tête de la Fédération, le général Gowon, un nordiste. En désaccord avec un nouveau découpage territorial, les Igbos, à l'Est, font sécession et proclament leur indépendance, « le 30 mai 1967, sous le nom de République du Biafra⁹¹ ». La réponse du gouvernement central est le blocus du Biafra. Les conséquences de ce blocus ont été la famine – des images d'enfants dénutris au corps décharné ont choqué l'opinion mondiale – et l'exode des populations igbos. Cette période de bouleversement historique a donné lieu à une abondante littérature :

La guerre civile nigérienne est généralement considérée comme un moment décisif dans l'histoire politique et littéraire du Nigeria. De nombreux ouvrages de poésie, des pièces de théâtre, des romans et d'autres récits ont en effet été directement inspirés par ce conflit, et cette inspiration est parfois si prégnante qu'il devient extrêmement difficile de distinguer la fiction de la réalité⁹².

Les premiers textes d'auteurs nigériens à aborder ce moment sombre de l'histoire du Nigéria sont porteurs de véhémentes dénonciations. C'est le cas de la nouvelle de Cyprien Ekwenzi, *Divided We Stand*⁹³, qui exprime son indignation face à des affrontements meurtriers, selon les analyses de Denise Coussy⁹⁴. De son côté, Chinua Achebe aborde le conflit biafrais à travers une nouvelle intitulée *Girls at War*⁹⁵. À partir de l'engagement héroïque de la jeune Gladys au sein de la milice biafraise, l'auteur représente un pays ravagé par la maladie de la guerre et expose les conséquences immédiates et inéluctables que sont la famine et la destruction des

⁸⁸ Chimamanda Ngozi Adichie, *Half of a Yellow Sun*, New York, Alfred A. Knopf, 2007, *L'autre moitié du soleil*, traduction française Mona de Pracontal, Paris, Gallimard, 2008.

⁸⁹ Uzodinma Iweala, *Beasts of No Nations*, London, John Murray, 2005, *Bêtes sans patrie*, traduction française Alain Mabanckou, Paris, Éditions Olivier, 2008.

⁹⁰ Jean-Louis Clergerie, *La crise du Biafra*, Presses Universitaires de Limoges, 1985, p. 4. Les informations sur l'histoire du Biafra viennent de cet ouvrage.

⁹¹ *Idem*.

⁹² Keith Booker cité par Françoise Ugochukwu, « Portraits de femmes en guerre. Une étude comparée de Chinua Achebe et Leslie Ofoegbu », in *Cahiers d'études africaines* :

<http://journals.openedition.org/etudesafriaines/11852>, consulté le 22 janvier 2021.

⁹³ Cyprien Ekwenzi, *Divided We Stand*, Enugu, Nigeria, Fourth Dimension, 1980.

⁹⁴ Denise Coussy, *Littératures de l'Afrique Anglophone*, op. cit. p. 51.

⁹⁵ Chinua Achebe, *Girls at War & Other Stories*, London, Heinemann, 1972, *Femmes en guerre et autres nouvelles*, traduction française Jean de Grandsaigne, Paris, Hatier, 1993.

liens sociaux. L'héroïsme est désormais d'un nouveau type et se situe au-delà des normes morales et du langage :

C'était un monde désespéré, fermé, assiégé mais qui était pour tous un univers avec un peu de bon et de mauvais et beaucoup d'héroïsme. Mais il était impossible aux héros de cette histoire de le percevoir car il s'exprimait bien au-delà de leur horizon habituel : dans les camps de réfugiés perdus dans le courage de ceux qui, sans rien dans le ventre et sans armes, montaient en première ligne⁹⁶.

L'histoire telle qu'elle se joue ici excède l'entendement humain ; la violence du chaos délinéarise la marche du sujet et l'arrache à la rectitude du parcours. C'est désormais en tant que « réfugiés perdus » que les survivants de la guerre doivent arpenter d'autres lieux, en cherchant leur voie, pour réapprendre à vivre. Décrivant l'effondrement du Biafra, Françoise Ugochukwu parle d'un « long exode » comme d'une situation complexe. Cet exode participe au déchirement des familles, mais il constitue aussi le moment à partir duquel des formes de solidarités nouvelles se nouent entre victimes de guerre :

La route, qui servait le plus souvent de cordon ombilical reliant les familles et les époux séparés, était également le témoin de liaisons aussi instables qu'éphémères, soutenues par la peur de la mort et le besoin de nourriture, de tendresse et de sécurité⁹⁷.

Dans son récit *Bêtes sans patrie*⁹⁸, lequel se rattache à un autre contexte historique, Uzodinma Iweala exprime la désorientation des victimes de guerre dont le territoire s'est mué en espace de terreur. La fuite est le seul moyen d'échapper aux massacres au point que les victimes des conflits armés finissent par devenir des sujets sans patrie.

Taiye Selasi illustre davantage les méfaits de conflits armés et déplore par la même occasion une histoire africaine « marquée par une pléthore d'événements dramatiques et traumatiques⁹⁹ ». Elle se sert à sa manière de ce « chaos événementiel¹⁰⁰ » comme d'un tremplin pour donner à penser d'autres paradigmes de l'existence : élan de liberté, exploration de nouvelles trajectoires socio-culturelles, dynamiques des espaces et des êtres, le tout à partir d'un monde effondré. Selon Pius Ngandu Nkashama, « l'écriture ne peut acquérir son sens, dans la littérature actuelle, que si elle arrive à montrer que la misère, la faim et la terreur ne sont pas les signes du destin, mais des actes de l'histoire¹⁰¹ ». Une telle écriture doit pouvoir représenter

⁹⁶ *Ibid.*, p. 138

⁹⁷ Françoise Ugochukwu, « Portrait de femmes au Biafra. Étude comparée de Chinua Achebe et de Leslie Ofoegbu », 2008, p. 437-456, <https://journals.openedition.org/etudesafricaines/11852>, mis en ligne le 20 septembre 2011, consulté le 25 janvier 2021.

⁹⁸ Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, *op. cit.*

⁹⁹ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, *op. cit.* p. 122.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Pius Ngandu Nkashama, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 75.

autrement les faits de guerre en sortant du registre de la déploration et en proposant de nouvelles significations permettant de continuer à vivre.

Dans la troisième partie de son roman intitulée « Le départ », Taiye Selasi traite à sa manière de l'exode du peuple Igbo comme conséquence de la guerre du Biafra. Elle y présente, entre autres, le parcours d'une jeune fille, Folasàdé, contrainte dans un premier temps de se réfugier au Ghana, avant de partir plus tard pour les États-Unis. Dans ce récit, les volontés sécessionnistes entraînent la répression du gouvernement fédéral. Le pays s'embrase et certaines régions, à l'instar de Kaduna, constituent de véritables foyers du conflit : « des manifestants défilent aux cris de : "Sécession ! A bas les militaires !" »¹⁰². Cette période inaugure une ère de divisions, tribale, culturelle, religieuse et sociale.

Comme pour cesser de décrire inlassablement les séquelles indéniables du conflit biafrais, Taiye Selasi oriente son regard du côté des mobilités qui se nouent au moment où la violence est à son paroxysme. Ainsi, présentant l'issue fatale des événements, le père de Folàsàdé recommande à son associé de mettre sa fille en lieu sûr : « S'il arrive quoi que ce soit, emmène le bébé au Ghana. Ne la laisse pas au Nigéria »¹⁰³. La période de crise devient le moment à partir duquel se tracent des chemins inédits, empruntés par des sujets inquiets. Le choix du Ghana peut surprendre car il n'est pas un pays limitrophe du Nigéria, mais la distance géographique est compensée par la proximité linguistique et culturelle. Ainsi, Folàsàdé finit par épouser le Ghana et rejette le Nigéria, dont la souffrance lui devient étrangère :

Quand la guerre éclata l'été suivant, elle se sentit à peine concernée. Elle avait beau parcourir les journaux locaux, voir les images, entendre les rumeurs (massacres de civils, enfants mourants de faim, mercenaires allemands et gallois), elle ne connaissait pas le Nigéria dont il était question, ce n'était pas chez elle, ni un pays qu'elle pouvait se représenter, de sorte qu'il n'avait aucune réalité¹⁰⁴.

Ainsi, la violence conduit non seulement à un départ inévitable, mais elle creuse, en outre, un fossé abyssal entre le sujet et son pays d'origine. Par ailleurs, le lien d'amitié entre le père de Folàsàdé et son associé Sena Wosornu, favorise aussi l'intégration de celle-ci au Ghana : « [les] parents de [Sona Wosornu] vivaient au Ghana. Elle serait plus en sécurité chez eux »¹⁰⁵. On remarque dès lors que l'écrivaine met en évidence ce qu'on pourrait nommer les rampes de

¹⁰² Ida Lewis, « Biafra : la fin » : https://www.lexpress.fr/actualite/monde/l-express-du-7-octobre-1968-biafra-la-fin_2021441.html, publié le 08 octobre 2018, consulté le 29 septembre 2020.

¹⁰³ Taiye Selasi, *Le ravissements des innocents*, op. cit., p. 268. « *If anything, ever happens, take the baby to Ghana. Don't leave her in Nigeria, her father had said* ». *Ghana Must Go*, op. cit., p. 199.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 270-271. « When the war came next summer, she didn't much care. She skimmed the local papers, saw the pictures, heard the rumors (slaughtered civilians, starving children, German mercenaries, Welsh) but this "Nigeria" they spoke of was nowhere she knew of, not home, not a place she could see, so not real ». *Ghana must go*, op. cit., p. 201.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 268. « His parents lived in Ghana. She'd be safer with them ». *Ghana Must Go*, op. cit., p. 199.

la migration, tous les paramètres qui, en temps de crise, permettent au sujet, voué au départ, à s'intégrer ailleurs et à se réinventer. Abordant elle aussi la problématique des routes de l'exil empruntées par les victimes du conflit biafrais, Chimamanda Ngozi Adichie présente certains espaces comme des lieux de transit. C'est notamment le cas du Gabon qui sert de refuge momentané et de point de départ vers l'Europe :

Vous vous rendez compte ? Hier nous avons attendu à Uli, à l'intérieur de ce bâtiment inachevé qu'ils appellent un terminal, pendant plus de deux heures, et aucun avion ne s'est posé. Mais avec un peu de chance nous partirons dimanche. Nous prendrons l'avion pour le Gabon et de là nous partirons pour l'Angleterre – avec nos passeports nigériens, bien sûr !¹⁰⁶

Nous observons ici une reconfiguration des flux migratoires à partir de l'Afrique. La guerre ainsi que les déplacements forcés qu'elle occasionne contribuent à relier divers espaces. L'espoir des réfugiés de guerre demeure dans le rêve d'atteindre d'autres lieux, où ils espèrent réapprendre à vivre. L'exil s'énonce ainsi comme le chemin de leur salut, le lieu d'une éventuelle réhabilitation de leur être au monde. Ce qui aide aussi le réfugié exilé dans sa quête d'un lieu sûr, c'est l'affinité linguistique. Aussi bien chez Taiye Selasi que Chimamanda Ngozi Adichie, ce sont respectivement le Ghana et l'Angleterre, pays anglophones, qui font figures de lieu de refuge par excellence. Sous la plume de Taiye Selasi, nous pouvons conclure que le conflit biafrais s'appréhende comme le moment de repenser la trajectoire du sujet. Elle « [prend] ainsi à rebours le chemin de l'infinie violence des romans de la guerre civile¹⁰⁷ » pour textualiser de nouvelles géographies allant de l'Afrique en Europe, jusqu'aux États-Unis. Le roman *Tels des astres éteints* de Léonora Miano contribue à construire une figure du réfugié en tant que victime de la crise du lieu. À travers son récit, on relève que les nations africaines postcoloniales présentent encore des difficultés multiples, symptomatiques d'une dégradation du lien entre le sujet et son territoire. Mais au-delà de ces difficultés réelles, il faut se montrer attentif aux mobiles et aux modalités des déplacements des peuples qui entraînent de nouvelles formes de solidarités, sociales et transnationales. De son côté, Arjun Appadurai suggère de « penser au-delà de la nation¹⁰⁸ » et invite à envisager les flux globaux qui travaillent à reconfigurer l'espace national et international. Méditer sur la mobilité africaine postcoloniale doit permettre de mieux évaluer ce qui se joue dans l'abandon de sa patrie d'origine et d'envisager ce qu'on peut appeler un droit à s'installer ailleurs. Pour cela, il est important d'élaborer une pensée qui aille au-delà du statut de victime du réfugié africain postcolonial.

¹⁰⁶ Chimamanda Ngozi Adichie, *L'autre moitié du soleil*, op. cit., p. 524.

¹⁰⁷ Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, op. cit., p. 187.

¹⁰⁸ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme*, op. cit., p. 231.

La prise en compte du phénomène migratoire chez Léonora Miano conduit à s'interroger sur le sens du rapport sujet-territoire. En effet, de la violence socio-politique aux difficultés économiques, l'écrivaine examine ce qui caractérise les différents facteurs migratoires dans l'Afrique contemporaine. Dès l'entame de son texte, la romancière souligne ce qui, selon elle, procède de mobiles très connus et sans cesse repris par celles et ceux qui partent :

On exposait un motif unique : la misère. Sans elle, jamais on ne laisserait les siens derrière soi. La maison qu'on avait toujours connue. À la télévision, les immigrés entonnaient la même rengaine. Ils étaient partis pour échapper à la faim. Pour fuir la guerre. Le chômage. Ils ne pouvaient pas dire à la caméra qu'ils avaient trop souffert là-bas. [...]. Qu'ils étaient venus faire peau neuve du dedans. Guérir¹⁰⁹.

L'espace africain du départ apparaît tel un espace toujours en crise, économique et politique. Dès lors, nombreux sont les candidats au départ pour échapper à un lieu mortifère. Ils refusent toute d'assignation à résidence que leur imposeraient les appartenances patriotiques, familiales et sociales. La fierté d'appartenir à son pays d'origine, qui aurait pu être celle du migrant africain postcolonial, se trouve ici mise en mal. Dans son roman *Contours du jour qui vient*, Léonora Miano expose déjà la dure existence des jeunes Africaines obligées de se livrer à la prostitution avant de se lancer sur la route de l'Europe. C'est ce qu'explique Mukom, l'une des candidates à la migration :

J'ai une cousine qui s'appelle Welissané. Elle a fait la France. C'est comme ça qu'elles disent toutes, pour parler de ceux qui ont voyagé hors des frontières du continent. C'est comme si l'Occident était une grande guerre à laquelle ne survivaient que les plus méritants. Elle a fait la France. Elle est partie sans papiers, il y a seulement deux ans. Là-bas, elle a pu trouver du travail et un blanc qui l'a épousée. Elle n'a pas eu à se vendre comme nous devons le faire. Alors, je me dis qu'une fois partie, je ferai ce que bon me semble. Comme elle, je trouverai un emploi¹¹⁰.

De fait, partir pour ces « immigrées » africaines postcoloniales correspond à un désir de « faire peau neuve du dedans » ou de « guérir¹¹¹ ». Pour Léonora Miano, le réfugié n'a pas seulement besoin de sécurité physique, mais d'une restauration de son être. L'auteure évoque les différentes motivations des migrants et de ceux évoluant déjà en Europe. Dans *Contours du jour qui vient*, bien que résignées face au mal qui gangrène leur pays, les protagonistes décident d'y échapper et de « faire l'Europe » à tout prix :

Elles se racontent leurs vies, et aussi des histoires pour se persuader que la lumière les attend au bout du tunnel. Au fond, elles ont accepté l'idée que leur vie entière soit souterraine, ici ou dans cet ailleurs où elles se rendront bientôt. [...]. Elles s'achèteront des mèches de cheveux véritables, des cheveux vendus par des femmes asiatiques aussi pauvres et désespérées qu'elles¹¹².

¹⁰⁹ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 31.

¹¹⁰ Léonora Miano, *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon, 2006, p. 53.

¹¹¹ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 31.

¹¹² Léonora Miano, *Contours du jour qui vient*, op. cit., p. 52.

Le mouvement vers l'ailleurs devient ici le geste ultime à accomplir pour sortir d'une pauvreté endémique. En revanche, dans *Tels des astres éteints*, Amok, qui vit en France, entend combattre la fatalité à l'œuvre dans son pays d'origine, s'opposer aux responsables du chaos. Ainsi s'indigne-t-il face à l'attitude de ses compatriotes qui invoquent toujours la misère comme explication de leur départ :

Lorsqu'ils parlaient de ce *chez eux* qu'ils n'auraient jamais quitté s'ils n'y avaient été contraints, on se demandait pourquoi ils n'avaient pas combattu la contrainte. Puisque c'était *chez eux*. Pourquoi l'avaient-ils laissé aux mains de ceux qui faisaient la misère, la guerre, le chômage... Car tout cela, là-bas comme ailleurs, était le fait d'une poignée d'individus¹¹³.

Léonora Miano semble ainsi mettre en relief deux types de réaction face à la crise du territoire. Dans le premier cas, les protagonistes de *Contours du jour qui vient* voient en l'Europe « la lumière qui les attend au bout du tunnel », une sorte de voie royale pour échapper à la misère. Dans le second cas, l'auteure formule, à travers l'indignation d'Amok, une critique à l'égard de celles et ceux qui partent sans avoir tenté de résister ou de débouter les auteurs de ce mal-être national.

En somme, le mouvement en situation postcoloniale relève d'un certain nombre de facteurs liés à la contrainte : la guerre, la dictature, les spoliations gouvernementales, la misère sociale, etc. Les flux migratoires forcés travaillent alors à redessiner la géographie du monde et à reconfigurer l'identité de celles et ceux qui franchissent les frontières de leurs pays d'origine. Dans tous les cas, le sujet réfugié, qu'il soit un être errant ou une victime de la crise du territoire, ne veut plus être le souffre-douleur de son pays d'origine et entend se reconstruire ailleurs. Certes, les violences politiques ou symboliques finissent par transformer le pays du départ en territoire inhabitable, mais elles font aussi émerger des lueurs d'espoir chez le sujet. C'est donc dans la fuite que le réfugié postcolonial amorce une renégociation de son histoire et de son identité. La crise du lieu devient la promesse d'une marche nouvelle à travers le monde. La crise, qu'elle soit rattachée à un système ou à un territoire, demeure un concept et une réalité opérationnelle. Parler de crise du territoire revient à mettre à nu ses « potentialités négatives de régression et de destruction, [et] ses potentialités positives qui grâce à l'imagination créatrice permettent de trouver de nouvelles solutions¹¹⁴ ».

¹¹³ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 31.

¹¹⁴ Edgar Morin, *Pour une crisologie*, Paris, L'Herne, 2016, p. 7.

Mais le réfugié n'est pas le seul agent des mobilités postcoloniales : nous voudrions dans les lignes qui suivent nous intéresser à un autre acteur de la dynamique postcoloniale, à savoir l'expatrié.

B- À propos de l'expatrié

Tout comme le terme « réfugié », « expatrié » a longtemps porté une charge négative. En effet, selon une acception ancienne, l'expatriation renverrait à la condition d'un sujet ne se trouvant plus sous la couverture d'une autorité territoriale : « Á la fin du XIV^e siècle, *expatriar*, mot attesté en français bien avant *patrie*, signifie « bannir », « expulser de sa communauté, c'est-à-dire priver de la protection du seigneur¹¹⁵ ». Le caractère privatif du verbe *expatriar* est synonyme d'isolement et de perte de la demeure. C'est le bannissement du sujet loin de sa patrie. Dans ce cas, l'expatrié est davantage un sujet passif qui subit la décision d'un tiers. Avec le temps, le substantif « expatrié » connaît une évolution sémantique qui accompagne l'histoire des migrations humaines.

Ainsi, l'expatriation renvoie aujourd'hui à une action volontaire qui consiste à s'en aller de chez soi pour une raison ou une autre afin de s'installer durablement ou non en un nouveau lieu. Nous passons ainsi du verbe simple « expatriar » qui veut dire « obliger à quitter sa patrie¹¹⁶ » au verbe pronominal « s'expatriar » qui désigne le fait de « quitter sa patrie¹¹⁷ ». Alors que la première forme verbale suggère la coercition liée au départ, la seconde implique la libre volonté du sujet à exécuter le mouvement. De fait, l'expatriation ne serait plus vécue comme une expérience imposée, mais obéirait plutôt à une logique migratoire relevant de l'épanouissement de soi et de la volonté de découverte d'autres espaces. L'expatrié peut donc désigner l'étudiant qui migre pour parfaire son cursus scolaire ou le fonctionnaire qui entend étoffer ses compétences et faire valoir son expertise au retour dans son pays d'origine.

Quel que soit le statut social de celle ou de celui qui s'expatrie, la réalité peut s'avérer complexe. En effet, l'expatrié doit se conformer aux exigences et aux normes culturelles et linguistiques du pays d'accueil. En territoire étranger, l'expatrié fait souvent l'objet d'une catégorisation socio-juridique. En France par exemple, cela se traduit par l'octroi de différents titres de séjours portant des mentions spécifiques : « salarié », « travailleur temporaire »,

¹¹⁵Sylvie Aprile & Stéphane Dufoix, *Les mots de l'immigration*, op. cit. p. 141.

¹¹⁶ *Dictionnaire Larousse*, 2016, p. 317.

¹¹⁷ *Idem*.

« chercheur »¹¹⁸. Ces marqueurs socio-juridiques marquent des spécificités identitaires qui accompagnent l'expatrié tout au long de son séjour à l'étranger.

Canadienne d'origine et expatriée en France depuis 1973, Nancy Huston finit par se poser la question suivante : « En quoi suis-je encore l'enfant de mon pays ?¹¹⁹ ». Cette interrogation fait suite à un constat selon lequel son expatriation résonne comme une trahison à l'égard de son Canada natal. Dans une discussion avec un interlocuteur imaginaire, elle interroge : « Et trahir votre pays, cela voudrait dire quoi, pour vous ? Le quitter, l'abandonner une fois pour toutes ? Faire l'amour avec un autre¹²⁰ ? » S'expatrier prend ici la forme d'un abandon volontaire de son pays afin de se lier à un autre. Or un tel acte conduit à la rupture du lien entre le sujet expatrié et son espace d'origine : « Mon pays c'était le Nord, le grand Nord, le nord vrai, fort et libre. Je l'ai trahi, et je l'ai perdu¹²¹ ». L'expérience de Nancy Huston nous enseigne aussi que « l'expatrié découvre de façon consciente (et parfois douloureuse) un certain nombre de réalités qui façonnent, le plus souvent à notre insu, la condition humaine¹²² ». Et cette « condition humaine » s'énonce à la faveur d'un dialogue entre la culture acquise dans le pays de départ et celle à apprendre dans le pays d'accueil.

Le profil de l'expatrié et son rapport à l'espace d'accueil suscitent un réel intérêt pour la littérature. Pour prolonger notre analyse, nous reviendrons dans un premier temps sur la nature et les enjeux de l'expatriation dans le contexte colonial. À ce propos, les déplacements des « étudiants noirs » nous serviront de paradigme. Dans un second temps, nous examinerons les modalités de représentation de l'expatriation dans le roman francophone et anglophone postcolonial. Nous mettrons donc en évidence les mobiles, le statut et les incidences de l'expatriation dans les romans de notre corpus.

1- L'expatriation : de la colonie vers la métropole

Les liens entre la colonie et la métropole semblent avoir longtemps prédéfini la trajectoire de celles et ceux qui deviendront « les élites » du monde noir. Pour évaluer les enjeux de l'expatriation en contexte colonial, Philippe Dewitte interroge la présence et l'itinéraire intellectuel de la communauté des Africains résidant à Paris après 1945¹²³. Il s'intéresse au

¹¹⁸ Violaine Carrère, « Immigration « choisie » : un pseudo-pragmatisme », in Claire Rodier & Emmanuel Terray (dir.), *Immigration : fantasmes et réalités*, op. cit., p. 47.

¹¹⁹ Nancy Huston, *Nord perdu*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 16.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Ibid.*, p. 19.

¹²³ Philippe Dewitte, « Intellectuel et étudiants africains à Paris à la veille des indépendances (1945-1960) », in Antoine Marès & Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1995,

processus de scolarisation des « peuples à civiliser » comme fondement d'une longue tradition des départs des colonies vers les métropoles européennes. Dans un premier temps, il s'agit pour les jeunes issus des « populations indigènes¹²⁴ » de quitter le village pour aller poursuivre leur apprentissage en ville. Et, comme le fait remarquer Mongo Béti en parlant de l'exode rural des enfants du peuple Béti au Cameroun, « Ce fut longtemps l'usage, surtout après la dernière guerre, de mettre le jeune garçon à l'école en ville ; il y terminait le cycle primaire entamé parfois au village, et passait le certificat d'études, une étape capitale et solennelle ici... »¹²⁵ L'enfant scolarisé est, au bout du compte, un enfant perdu pour le village, rappelle Mongo Béti.

Un nouvel univers culturel s'ouvre aux jeunes générations africaines des années 1950. Il semble désormais pour certaines familles que « l'avenir d'un homme instruit n'était plus dans le village ni dans le clan, ses coutumes et ses aspirations, mais dans cet autre monde que paraissait la ville¹²⁶ ». Cet avenir se trouve dans les pays du Nord si bien que la France et d'autres métropoles occidentales deviennent, progressivement et durablement, la destination privilégiée de jeunes étudiants africains « francophones ». Et, comme le rappelle Philippe Dewitte, « Parmi les étudiants africains présents dans toute la France, 79 % viennent des territoires de l'ex-AOF¹²⁷, du Cameroun et du Togo, 10 % de l'ex-AEF¹²⁸ et 11 % de Madagascar¹²⁹ ». Ces étudiants sont aussi pour la plupart issus de famille dont les parents, formés à l'école coloniale, occupent des postes de responsabilité dans leur pays d'origine. En effet :

Leurs origines sociales ne sont pas spécialement une surprise. Ils sont pour plus de la moitié issue des élites modernes formées par la colonisation française : 28 % ont un père membre des professions libérales, dirigeant ou cadre, 16 % sont fils ou filles de fonctionnaires, 8 % d'employés du secteur privé¹³⁰.

Les départs volontaires pour poursuite d'études, de l'Afrique vers l'Occident en général, datent de l'époque coloniale :

Le premier type d'exil du Sud vers le Nord dont la littérature francophone rend compte se produit donc pendant la colonisation à partir des années trente où un certain nombre d'étudiants d'origine

publication électronique sur OpenEdition, 2014, <https://books.openedition.org/psorbonne/989?lang=fr>, consulté le 26/01/2021.

¹²⁴ Mongo Béti, *La France contre l'Afrique. Retour au Cameroun*, Paris, La Découverte, [1993], 2006, p. 24

¹²⁵ *Idem*.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 25

¹²⁷ Afrique-Occidentale française.

¹²⁸ Afrique-Équatoriale française.

¹²⁹ Philippe Dewitte, « Intellectuel et étudiants africains à Paris à la veille des indépendances (1945-1960) », in Antoine Marès & Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, *op. cit.*, p. 326.

¹³⁰ *Ibid.*, 327.

africaine, antillaise ou maghrébine sont envoyés en France afin de poursuivre des études qui ne pouvaient se faire dans les colonies¹³¹.

La métropole française représente donc le lieu privilégié de l'enrichissement intellectuel et culturel des étudiants noirs. C'est aussi en métropole que naissent des débats politiques contradictoires dont la production romanesque se fait le témoin. On observe, dans le même temps, des prises de positions politiques et littéraires qui annoncent discrètement les indépendances. En tout cas, la littérature africaine se nourrit de l'expérience parisienne des étudiants expatriés :

L'impatte de l'assimilation (Abdoulaye Sadj, *Nini*, Présence Africaine. 1954), les méfaits de la colonisation (Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, Julliard, 1956), [...] l'expérience européenne des étudiants africains (Bernard Dadié, *Un nègre à Paris*, Présence Africaine. 1959), pour ne citer que quelques exemples, sont autant de thèmes nés sur les bords de la Seine que l'on retrouve dans la littérature africaine de l'époque¹³².

L'expatriation des étudiants africains en direction des métropoles occidentales durant la période coloniale constitue un fait marquant de l'histoire africaine.

Dans l'espace africain anglophone, le processus de scolarisation favorise aussi l'expérience de l'expatriation du village vers les grandes villes. La culture britannique apparaît comme un moyen de promotion sociale, mais la politique coloniale anglaise n'était pas aussi universaliste que la française qui faisait réciter aux enfants noirs « mes ancêtres les Gaulois¹³³ ». Il y avait néanmoins une petite élite qui était conduite à Londres pour suivre un cursus universitaire. C'est le cas, par exemple, des personnages mis en scène par Chinua Achebe, les « London University Products », dans son roman *No Longer at Ease*¹³⁴.

Le fait d'entreprendre des études supérieures à l'étranger inaugure une longue tradition des déplacements des futures générations africaines à travers le monde. Au demeurant, le contact des jeunes Africains avec l'école occidentale est sans conteste la première source d'expatriation en Afrique coloniale et postcoloniale. De nombreux romans africains ont pris pour héros des étudiants noirs partis en Occident¹³⁵ et cette tradition d'expatriation s'est poursuivie à l'ère postcoloniale.

¹³¹ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 28.

¹³² Philippe Dewitte, « Intellectuel et étudiants africains à Paris à la veille des indépendances (1945-1960) », article déjà cité, p. 325.

¹³³ Voir l'essai d'Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, Collection « Continents noirs », 2003

¹³⁴ Chinua Achebe, *No Longer at Ease* [1960], Londres, Heinemann, 1987.

¹³⁵ Quelques-uns de ces romans ont déjà été cités dans le point « Sur les chemins de l'Europe » contenu dans la première partie.

2- De l'expatriation en postcolonie

À partir de quelques exemples littéraires, nous allons tenter de mettre en lumière deux types d'expatriations en situation postcoloniale, d'une part, l'expatriation liée à l'acquisition de la connaissance, d'autre part, celle en rapport avec la réalisation d'un projet personnel.

a- L'expatriation : un chemin vers le savoir

La connaissance de soi et du monde font partie du programme humaniste dès la Renaissance. Alain Mabanckou appartient à cette catégorie d'écrivains postcoloniaux qui « [replacent] le voyage, la rencontre avec l'étranger et les autres cultures au cœur de l'apprentissage de l'homme¹³⁶ ». Dans *Lumières de Pointe-Noire* où il se met en scène, Alain Mabanckou, reprend une histoire personnelle déjà connue¹³⁷.

Dans le récit qui précède *Lumières de Pointe-Noire*, *Demain j'aurai vingt ans* l'auteur évoque déjà les raisons qui nourrissent son désir d'ailleurs. En effet, le petit Michel, narrateur et protagoniste de ce roman autobiographique fréquente précocement et régulièrement l'un des supports les plus répandus de la connaissance, l'écrit. Le héros évolue dans une maison où il est confronté à la presse écrite et il se montre, très tôt, curieux à l'égard des journaux que son père « trouve dans son travail¹³⁸ ». Et même si ce dernier lui défend d'y toucher, l'environnement familial le prédispose déjà à la rencontre de l'écriture. Par ailleurs, Michel s'initie grâce au *Petit Prince* de Saint-Exupéry, qui marque le début d'une aventure grâce à la lecture, stimulante pour son imaginaire : « Plus je lis ce livre, plus un mot me revient et résonne dans ma tête : *désert*. J'essaie d'imaginer à quoi ressemble un désert car on a des forêts en pagaille chez nous. Le nom *Sahara* me fait aussi rêver¹³⁹ ». De ces premières lectures naissent chez le narrateur le désir de l'ailleurs ainsi que la fascination pour les espaces lointains. Michel, double littéraire d'Alain Mabanckou, aspire ainsi à découvrir de nouveaux lieux tout comme le narrateur du *Petit Prince* a dû accepter le déplacement : « Chaque jour j'apprenais quelque chose sur la planète, sur le départ, sur le voyage¹⁴⁰ ». Du reste, le parcours du *Petit Prince*, en

¹³⁶ Marc Schildt, « Le voyage inspire ! - Rencontre avec l'auteur Alain Mabanckou » : <https://lepetitjournal.com/hong-kong/le-voyage-inspire-rencontre-avec-lauteur-alain-mabanckou-235442>, consulté le 09 septembre 2020.

¹³⁷ Notons que nombreux sont les romans de l'auteur qui sont construits sur un même schéma narratif. *Demain j'aurai Vingt ans* (2010) s'apparente à une autobiographie de l'auteur, dévoilant une partie de son parcours. Dans ce récit en effet, l'auteur y indique déjà les raisons de son départ vers la France pour y poursuivre ses études. *Lumières de Pointe-Noire* peut être lu comme la suite car on retrouve un auteur-narrateur devenu adulte, dont le rapport à l'espace de départ a complètement changé.

¹³⁸ Alain Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, Gallimard, 2010, p. 115.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 264.

¹⁴⁰ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1999, p. 25.

tant que personnage, consiste en une quête de la connaissance et du savoir. En effet, « il se trouvait dans la région des astéroïdes 325, 326, 327, 328, 329 et 330. Il commença donc par les visiter pour y chercher une occupation et pour s'instruire ¹⁴¹».

Le jeune narrateur d'Alain Mabanckou se construit sous l'influence du héros de Saint-Exupéry. La quête de connaissance du Petit Prince auprès des habitants des différentes astéroïdes suscite chez le jeune narrateur de *Lumières de Pointe-Noire* une appétence pour les livres et donc pour le savoir : « Les livres de mon père sont là devant moi. Il y a le visage d'Arthur. Il me sourit, alors je peux continuer puisqu'il m'encourage¹⁴² ». La bibliothèque familiale peut d'ailleurs être considérée comme le premier lieu de rencontre entre l'auteur-narrateur et l'ailleurs. C'est encore par l'entremise du livre que le narrateur-auteur pose la question du voyage. En effet, après avoir regardé fixement le titre d'un ouvrage, il finit par s'interroger l'image de l'oiseau migrateur :

Je ne sais pas pourquoi mes yeux ne quittent pas la couverture de *Vol au-dessus d'un lit de cocu*. Peut-être parce qu'on voit l'image d'un oiseau. J'aime les oiseaux car ils peuvent être à la fois sur terre et dans le ciel. Les oiseaux voient des forêts comme les nôtres ou des déserts comme celui du Sahara qui est dans *Le Petit Prince*¹⁴³.

Le lien entre Alain Mabanckou et la figure de l'oiseau migrateur¹⁴⁴ est très important. Ceci s'illustre d'ailleurs à travers l'intertextualité qui innerve sa production romanesque. Le titre « *Vol au-dessus d'un lit de cocu* », roman de Frédéric Dard, rappelle un autre titre, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, film américain réalisé par Miloš Forman en 1975. Ici, l'oiseau, dont le nom est crypté dans le titre, est une image sur la couverture qui constitue une invitation au voyage. Le narrateur apprécie l'oiseau, animal à la fois terrestre et aérien, qui peut survoler tous les territoires au fil des continents. Cette fascination qu'éprouve Alain Mabanckou à l'égard de l'oiseau migrateur frôle même l'obsession :

Mon pays d'origine, le Congo, possède une petite fenêtre qui donne sur la mer. De là, gamin, je voyais passer toutes sortes d'oiseaux, certains pressés, d'autres à l'envol lourd. Parmi eux, les oiseaux migrateurs, qui planaient loin au-dessus de ma tête, me fascinaient. Lorsqu'ils se posaient sur les branches d'un arbre, le bec ouvert, je les observais contempler l'horizon, les ailes marquées par leur longue traversée. J'étais enfant et je voulais, moi aussi, devenir un oiseau migrateur¹⁴⁵.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴² *Ibid.*, p. 273.

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ Alain Mabanckou, *Écrivain et oiseau migrateur*, Bruxelles, André Versaille, 2011.

¹⁴⁵ Alain Mabanckou, « Écrivain et oiseau migrateur », <http://africultures.com/livres/?no=12776>, consulté le 27 janvier 2021.

Le mouvement de l’oiseau inspire au premier chef la démarche créatrice de l’auteur. La fait même que l’oiseau évolue aussi bien sur terre que dans le ciel semble prédisposer Alain Mabanckou à s’inscrire dans des espaces transnationaux :

Avec la multiplication des moyens de communication [...] l’écrivain devient cet oiseau migrateur qui se souvient de sa terre lointaine mais entreprend aussi de chanter depuis la branche de l’arbre sur laquelle il est perché. Ces chants d’oiseaux migrateurs relèvent-ils encore de littératures nationales? Je n’en suis pas certain, pas plus que je ne suis persuadé que la littérature se contenterait d’un espace défini. J’habiterais n’importe quel endroit du monde pour peu qu’il héberge mes songes et me laisse réinventer mon univers. Je suis à la fois un écrivain et un oiseau migrateur...¹⁴⁶

La création littéraire chez Alain Mabanckou se nourrit à la fois d’une « terre lointaine », de son pays natal et des « branches » qui constituent son environnement présent, des mondes terrestres et du céleste.

Dans le roman *Lumières de Pointe-Noire*, les mobiles évoqués pour le déplacement restent les mêmes tout en étant amplifiés. Ainsi, aux sources de l’expatriation chez Alain Mabanckou, se trouvent l’espace à parcourir et la conscience d’une connaissance associée au voyage. Le déplacement est intimement lié à l’éducation :

Je franchis l’enceinte du lycée dans l’espoir de revivre cet instant où l’esprit s’aventurait loin de notre territoire dans sa collecte de connaissance universelle grâce à l’histoire du monde, à la géographie des contrées les plus reculées, aux signes alambiqués des mathématiques, aux phénomènes des sciences naturelles et à la découverte de l’imaginaire par le biais de la littérature¹⁴⁷.

L’école et plusieurs des matières qui y sont enseignées constituent des incitations au voyage. Le lycée, bordé par l’Atlantique, est synonyme de départ pour un ailleurs du savoir :

[...] c’était dès le lycée que s’opérait la sélection de ceux qui un jour partiraient ailleurs, loin de leur pays pour ne plus revenir. Cette impression était amplifiée par l’océan Atlantique juste derrière l’enclos de l’école et le vent qui secouait les cocotiers de la cour centrale¹⁴⁸.

Dès leur plus jeune âge, les écoliers sont familiarisés avec l’idée d’une éventuelle expatriation souhaitée et encouragée par leur environnement familial. Mais l’expatriation comme facteur de développement de la connaissance n’est pas le seul mobile de départ chez Alain Mabanckou. Bien plus, elle constitue chez ce dernier une manière de répondre à l’appel du large : « Voir en permanence la mer, les marins polonais [...], les albatros apeurés par la hauteur des vagues et les navires amarrés [...] me détachait peu à peu de cette ville. Au fond, je couvais le rêve de partir sans savoir où, comment ni quand¹⁴⁹ ». Mais cet appel est tissé

¹⁴⁶ *Le Monde*, « Écrivain et oiseau », 2011, https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/05/19/ecrivain-et-oiseau-migrateur_1524225_3260.html, publié le 19 mai 2011, consulté le 27 janvier 2021.

¹⁴⁷ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 207.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 208.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 208-209.

d'intertextes littéraires, faisant respectivement allusion à Joseph Conrad avec les « marins polonais » ou à Baudelaire avec la référence à l'albatros et au poème « Anywhere out of the world ». En somme, la dynamique de l'espace oriente le parcours du personnage et alimente les ressources de la création littéraire de l'auteur.

Toujours dans l'optique d'une réflexion sur l'expatriation postcoloniale, Chimamanda Ngozi Adichie s'intéresse, quant à elle, aux raisons sociales de la migration. À sa manière, l'écrivaine représente l'existence et la trajectoire des « Africains de la classe moyenne »¹⁵⁰. Ils sont pour la plupart de jeunes gens (femmes et hommes) issus de milieux familiaux relativement aisés. Les parents exercent le plus souvent un métier capable de donner aux enfants un accès à l'éducation et au voyage. Et au contact de la bibliothèque familiale, de la télévision ou d'internet, les jeunes gens finissent par rêver de l'ailleurs. Et si l'auteure traite de cette possibilité de voyager avec une telle sensibilité, c'est sans doute parce qu'elle se sent concernée au premier chef, puisqu'elle est issue d'une famille de la classe moyenne. En effet, le père et la mère de Chimamanda Ngozi Adichie furent respectivement professeur et administratrice scolaire à l'Université du Nigéria à Nsukka (UNN). Elle grandit donc sur un campus et, d'une certaine manière, son expérience personnelle nourrit son œuvre.

Dans l'optique de donner à son histoire personnelle un prolongement fictionnel, l'écrivaine consacre cinq années à l'écriture de son quatrième roman, *Americanah*, dans lequel elle retrace la vie et les aventures de jeunes Nigériens circulant entre l'Afrique, les États-Unis et l'Europe. L'écrivaine met surtout en avant la trajectoire de celle qui pourrait être son double littéraire : Ifemelu, issue d'une famille modeste mais qui lui permet un accès à l'éducation. Comme l'auteure, le personnage principal évolue dans l'univers de l'enseignement, d'autant que sa mère y travaille comme « assistante du proviseur¹⁵¹ ». Par ailleurs, son père « [avait] été déterminé à ce qu'elle fréquente une école qui forge le caractère et une carrière¹⁵² ». Cependant, au sein de l'université de Nsukka où elle est inscrite, Ifemelu ressent une gêne permanente auprès de ses amis, car la majorité connaît la signification des expressions comme « passeport américain », « passeport britannique » ou des toponymes comme « Missouri¹⁵³ » :

¹⁵⁰ Éléonore Sulser, « Chimamanda Ngozi Adichie : « Je veux raconter les Africains de la classe moyenne », 2015, <https://www.letemps.ch/culture/chimamanda-ngozi-adichie-veux-raconter-africains-classe-moyenne>, consulté le 27 janvier 2021.

¹⁵¹ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, op. cit. p. 79. « [...] vice-principal ». *Americanah*, op. cit., p. 46.

¹⁵² *Ibid.*, p. 107. « She would not be here if she had not done so well on the entrance examination, if her father had not been determined that she would go to “a school that builds both character and career” ». *Americanah*, op. cit., p. 66.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 105. « Missouri; British passport ». *Americanah*, op. cit., p.65.

Pendant qu'ils marchaient, elle voulut dire à Obinze qu'elle ne savait pas ce que signifiait "être sur le passeport de sa mère", que sa mère n'avait même pas de passeport. Mais elle ne dit rien, marcha à côté de lui en silence. Il était à sa place dans cette école, beaucoup plus qu'elle. Elle était populaire [...], et pourtant elle se sentait différente des autres, isolée dans une brume légère.

Le passeport autorise le voyage, surtout s'il est occidental. C'est un sésame pour entrer en contact avec le monde extérieur et des lieux inconnus comme le « Missouri ». Dès lors, les Africains peuvent eux aussi circuler entre plusieurs espaces, l'Europe et les États-Unis, ainsi que les autres continents. Les migrations postcoloniales n'obéissent pas toutes à des raisons de guerre ou de crise économique ; les études supérieures jouent également un rôle important dans la trajectoire du sujet africain contemporain car le voyage n'est plus un privilège des Occidentaux.

En outre, l'expatriation offre à la jeune Ifemelu l'accès à une infinité de possibilités. Elle lui permet d'abord de changer de filière et d'étudier ce qu'elle a toujours désiré comme le lui fait observer Obinze : « Non, Ifem, tu dois partir. De toute façon tu n'aimes pas la géologie. Tu pourras étudier autre chose en Amérique¹⁵⁴ ». Bien qu'Ifemelu manifeste des réticences à l'idée de s'éloigner de son ami et de sa famille, elle finit par se laisser convaincre, car mieux vaut pour elle de s'expatrier afin d'augmenter ses chances de réussite. Les universités occidentales, plus réputées et plus riches que leurs homologues africaines – apparaissent comme une source d'espoir et d'épanouissement intellectuel pour de nombreux jeunes Africains. La réussite académique est également promesse de promotion sociale comme le suggère l'une des amies d'Ifemelu : « Ifem, tu sais que tu auras toutes les robes que tu voudras en Amérique et la prochaine fois que nous te verrons, tu seras une vraie Americanah¹⁵⁵ ». Pour répondre à ces différentes attentes, le sujet doit donc faire le choix de l'expatriation.

Dans cette perspective, on pourrait voir en Ifemelu la figure d'un nouveau sujet africain migrant résolu à proposer quelque chose au monde. C'est pourquoi, volontaire et responsable, elle veut obtenir son diplôme de licence au Nigéria et refuse de compter uniquement sur les aides sociales et sur l'aide de sa tante déjà installée en Amérique comme le lui suggère Obinze : « J'aimerais bien pouvoir en faire autant, mais je ne peux pas partir comme ça. Il vaut mieux que je finisse ma licence, puis que j'aille en Amérique pour passer mon doctorat¹⁵⁶ ». Ifemelu refuse de se présenter comme une partisane du moindre effort et son projet d'expatriation peut

¹⁵⁴*Ibid.*, p. 157. « Ifem, no, you should go. Besides, you don't even like geology. You can study something else in America ». *Americanah*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵⁵*Ibid.*, p. 156. « Ifem, you know you'll have any kind of dree you want in America and next time we see you, you will be a serious Americanah ». *Americanah*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 155. « I wish I could do the same, but I can't just get up and go. It's better for me to finish my first degree ant then come to America for graduate school », *Americanah*, *op. cit.*, p. 99.

se comprendre comme le rendez-vous du « donner » et du « recevoir » entre le migrant et le pays d'accueil. Sous la plume de Chimamanda Ngozi Adichie, la migration africaine postcoloniale prend la forme d'un projet pensé à l'avance. Tout candidat à l'émigration devrait être capable de mettre son potentiel au bénéfice du pays dans lequel il entend évoluer. Penser ainsi le projet migratoire peut d'ailleurs faciliter l'intégration socio-professionnelle des migrants. Ce faisant, l'expatriation pour entreprendre des études supérieures se transforme en processus de valorisation mutuelle entre le migrant et le pays d'accueil, au sein duquel il va parachever sa formation.

b- Expatriation et accomplissement d'un projet personnel

Dans les lignes qui suivent, nous nous attacherons à démontrer que l'expatriation s'appréhende comme la réalisation d'un projet personnel. Tout comme le départ peut découler de circonstances liées à l'histoire familiale et sociale de l'individu, il peut aussi résulter de mobiles personnels comme dans les romans de Léonora Miano et de Taiye Selasi.

Ainsi, les questions liées au passage, à la construction identitaire individuelle et collective hantent Léonora Miano au point qu'elle a forgé quelques concepts pour traduire sa vision de la migration à l'époque contemporaine. On retrouve sous sa plume des réflexions liées aux « identités frontalières », dont le récit *Tels des astres éteints* semble constituer le modèle fictionnel par excellence¹⁵⁷. La description des formes de l'expatriation chez Léonora Miano est assez complexe d'autant que, dans *Tels des astres éteints*, elle décentre le point de vue en situant la quête identitaire du sujet africain en France et non en Afrique. Le départ du pays natal est volontaire et implique une rupture au moins symbolique avec la lignée familiale afin d'apaiser un mal être. C'est par exemple le cas d'Amok qui souhaite rompre avec sa famille et son pays. Il s'agit pour lui de s'émanciper d'une histoire personnelle tragique et de la révoquer :

Il s'avouait dans son for intérieur que la vie au Nord ne lui plaisait pas. Elle n'avait pour unique avantage que l'anonymat qu'elle lui garantissait. Ici, il n'avait pas de généalogie. Il n'était qu'un point sombre rasant les murs¹⁵⁸.

Même s'il ne sent pas épanoui et éprouve même une forme de douleur dans le Nord, le personnage peut sortir des impasses sociales et identitaires liées à ses origines et à son parcours. Et comme l'observe Marjolaine Unter Ecker : « Honteux de sa descendance, il [Amok] perçoit la France comme un refuge, un lieu où son nom se défait de sa lourde réputation pro-

¹⁵⁷ Les identités frontalières sont à relier au concept d'afropéen. Voir Léonora Miano, *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 2008.

¹⁵⁸ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 40.

coloniale¹⁵⁹ ». Effectivement, Amok est le descendant d'un Africain qui a trahi les siens en aidant le colonisateur. Le départ de certains personnages correspond aussi à l'expression d'une soif de liberté et à une volonté de se rendre utile au monde. Dès lors, l'expatriation chez cette écrivaine apparaît comme un chemin conduisant le sujet à la pleine réalisation de soi :

Ce n'était pas la misère qui poussait au départ. Dans le monde entier, des millions de miséreux restaient sur leur sol de naissance. Ceux qui venaient jusqu'ici étaient mus par un désir plus intime. Souvent difficile à circonscrire par le verbe. [...]. Il leur fallait seulement un espace vierge où déployer l'énergie que la terre natale écrasait. Il [Amok] comprenait mieux que personne le sentiment de liberté qu'on pouvait éprouver à vivre là où on n'avait pas de passé. C'était comme renaître¹⁶⁰.

Le sujet cherche une terre d'élection et d'accomplissement. S'expatrier est donc pour lui une manière de s'affranchir des carcans du pays natal :

Délesté des pesanteurs, on était face à soi-même. Contrairement à ce qui se disait dans les journaux, cela pouvait se révéler salutaire d'être étranger quelque part. [...]. Le pays natal devenait ce paradis où on irait couler des vieux jours tranquilles quand on n'aurait plus rien à se prouver. Plus rien à lui prouver¹⁶¹.

Si le territoire étranger est le lieu où l'on peut progresser socialement, il permet à rebours de reconfigurer le pays natal comme le lieu futur d'une retraite heureuse, une fois les enjeux sociaux surmontés. Pour Shrapnel, le compatriote d'Amok, l'Afrique impose de penser son identité de Noir au Nord : « Le monde noir avait besoin, non pas qu'ils rêvent à des mythes, mais qu'ils existent en tant que Nordistes rattachés à la matrice subsaharienne¹⁶² » tandis que pour Amandla, née en Guyane, l'Afrique incarne « le rêve du Pays Primordial¹⁶³ », continent originel où il faut retourner pour coïncider avec son identité brisée par la Traite et l'esclavage. Chez Léonora Miano, l'expatriation ouvre à un champ de possibles, parmi lesquels figure une sorte de rédemption du sujet africain postcolonial même s'il existe une douleur de devenir apatride.

Pour Taiye Selasi, le départ est à la fois un processus naturel dans toute vie humaine et un phénomène lié à des contingences sociales. Dans tous les cas, la migration apparaît à la fois comme un acte volontaire et encouragé par le contexte. L'acte même de migrer répondrait aux attentes et aux obligations auxquelles le sujet se doit de répondre. Á ce propos, Sylvie Mazella observe que :

¹⁵⁹Marjolaine Unter Ecker, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016, p. 100.

¹⁶⁰ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 41- 42

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁶² *Ibid.*, p. 80.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 83.

La migration est une expérience relativement "ouverte" et processuelle dans la mesure où les migrants adoptent une pluralité d'actions et de réactions face à un certain nombre de contraintes, et y développent une activité cognitive résultante de différentes logiques d'action et stratégies pragmatiques, permettant de construire le réel et de le vérifier¹⁶⁴.

Le fait de partir correspond à une « logique » tactique permettant au sujet de faire face à une exigence circonstancielle qu'elle soit de nature économique, sociale ou personnelle. Chez Taiye Selasi, l'expatriation apparaît comme la matérialisation d'une pulsion inscrite en chaque individu. Cela dit, il n'y aurait plus toujours une force extérieure – ou intérieure – qui agirait sur le sujet et le déciderait à s'en aller afin de se réaliser ou de se construire. Dans un entretien qu'elle accorde à Leïla Slimani, Taiye Selasi explique :

[...] L'extrême variabilité des expériences se retrouve dans les mots avec lesquels on les qualifie : on parle d'immigration, d'émigration, d'expatriation ou encore d'exil. À tout cela, je préfère les verbes "partir", "quitter". Mes parents n'ont pas quitté l'Afrique de l'Ouest parce qu'ils n'aimaient plus leur pays mais parce que leurs rêves ne pouvaient plus s'y réaliser. Pour moi, comme pour eux, partir c'est toujours chercher le lieu propice à la réalisation d'un rêve¹⁶⁵.

Taiye Selasi remet en cause l'idée selon laquelle les mobilités à l'échelle mondiale sont l'apanage de ressortissants de pays soumis à des régimes politiques despotiques ou victimes de dérèglement climatique. Dans le contexte de la mondialisation, les candidats à l'expatriation sont en quête d'une valorisation de soi et de leurs savoir-faire.

Taiye Selasi prolonge sa réflexion sur les parcours migratoires au sein de son premier roman, *Ghana Must Go*, dans lequel elle met en perspective le profil d'un sujet porté par le désir de répondre aux besoins de sa famille et de sa communauté. Pour Taiye Selasi, l'acte migratoire correspond à une réaction logique face aux circonstances. Kweku Sai, l'un des personnages centraux du récit, quitte le Ghana des années 1970 pour rejoindre les États-Unis afin d'accomplir son rêve : devenir chirurgien. La mort, prématurée, d'un certain nombre de membres de sa famille a alimenté son rêve américain et orienté son choix professionnel. C'est d'abord le décès de son père : « [...] un homme de cinquante-sept ans en bonne santé, en pleine forme [...]. Les médecins se sont trompés. Ce ne sont pas "des choses qui arrivent". Il s'est passé quelque chose là-bas¹⁶⁶ ». Les propos repris entre guillemets en fin de phrase relèvent d'une forme de sagesse populaire africaine qui exprime la résignation des populations face à une réalité qui excède leur entendement. Plus tard, la perte de sa sœur cadette à la suite d'une

¹⁶⁴ Sylvie Mazzella, *Sociologie des migrations*, op. cit., p. 76-77.

¹⁶⁵ Leïla Slimani, « Taiye Selasi : « Partir, c'est chercher le lieu propice à la réalisation d'un rêve », 2014, <https://www.jeuneafrique.com/44703/societe/taiye-selasi-partir-c-est-chercher-le-lieu-propice-la-r-alisation-d-un-r-ve/>, consulté le 22 septembre 2020.

¹⁶⁶ Taiye Selasi, *Le ravisement des innocents*, op., cit. p. 23. « [...], healthy male, fifty-seven, in remarkable shape, [...]. That the doctors were wrong ». *Ghana Must Go*, op. cit., p. 6.

« tuberculose curable¹⁶⁷ » conforte son projet de se former car « l'éducation » demeure son « arme préférée¹⁶⁸ ». L'image de la sœur morte – « [sa sœur] avait expiré, un sourire gravé sur son visage émacié, sa main dans celle de son frère, qui avait posé la sienne sur son cou...¹⁶⁹ » – renforce la volonté de Kweku de combattre la maladie et de remédier au fatalisme des siens. Si Kweku tient tellement à devenir médecin, c'est pour écarter cette espèce de malédiction qui frappe sa famille et sa communauté et, surtout, se réaliser personnellement : « en fin de compte, il ne cherchait qu'à inventer son histoire, à être Kweku par-delà la pauvreté¹⁷⁰... » Pour Taiye Selasi, s'expatrier revient ici à un accomplissement de soi-même à travers la réalisation d'un rêve qui émane des profondeurs du sujet.

Dans ce premier chapitre, nous avons essayé d'identifier quelques catégories du départ en situation postcoloniale. Nous avons notamment mis en avant deux modalités de son expression sociale et littéraire : la figure du réfugié et celle de l'expatrié. Dans les deux cas, nous avons à partir d'exemples tirés de notre corpus, mis en valeur la reconfiguration des parcours migratoires dans le roman postcolonial. Le départ peut être causé par les calamités de l'histoire ou des impératifs économiques, mais même dans ce cas, il est possible d'en faire un acte positif et constructif dans un processus de sublimation. L'ère de la mondialisation entraîne plutôt des déplacements voulus – même si la pression sociale est forte – et contribue à l'élaboration de configurations identitaires hybrides dans l'entre-deux des cultures. Cette réflexion nous a également permis de dégager les apports épistémologiques et anthropologiques à l'œuvre dans l'économie narrative des différents textes de notre corpus. Interrogeant toujours les migrations postcoloniales, nous allons dans le prochain chapitre aborder l'inscription de l'exil dans le roman du retour.

¹⁶⁷*Ibid.*, p. 46. « [...] treatable TB ». *Ghana Must Go, op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁸*Ibid.*, p. 48. « [...] formal education ». *Ghana Must Go, op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁹*Ibid.*, « And had, with a smile on her hollowed-out face, with her hand in her brother's, his hand on her neck, [...] ». *Ghana Must Go, op. cit.*, p. 26.

¹⁷⁰*Ibid.*, p. 130. « It was all he was after in the end, a human story, a way to be Kweku beyond being poor ». *Ghana Must Go, op. cit.*, p. 91.

CHAPITRE II : PRESENCE ET INCIDENCE DE L'EXIL DANS LA CREATION LITTERAIRE

Peut-on étudier le traitement romanesque du retour sans examiner la question de l'exil ? Selon le *Dictionnaire du littéraire*, « l'exil garde un lien indélébile avec la nostalgie, douleur du pays perdu et désir du retour¹⁷¹ ». S'il apparaît ici que retour et exil ont un lien indissociable, encore faut-il circonscrire notre approche du phénomène de l'exil. En tant que phénomène historique et réalité humaine toujours d'actualité, l'exil semble aussi difficile à vivre qu'à dire. Notre approche du phénomène étant principalement littéraire, il convient de préciser la définition de cette notion. La première difficulté à laquelle on peut faire face en essayant de définir « l'exil » réside dans le passage du latin au français, selon Mireille Courrént :

Les mots "exil" et "exilé" viennent indubitablement du latin, mais pas de façon aussi évidente que leur simplicité française pourrait le laisser croire. En effet, s'ils se laissent aisément découper en un préfixe (*ex-*, qui marque le point de départ, le lieu d'où l'on part) et une racine, celle-ci n'est pas facilement analysable, en partie à cause de la conception latine de l'étymologie, qui n'est pas une science à Rome...¹⁷²

On peut déjà lire ici la première indication d'un problème contenu dans la transposition française de l'« exil » comme signe linguistique. Par ailleurs, le mot « exil » contient en lui-même la réalité d'une variation de sens, d'un mouvement du sujet et d'une jonction entre l'ici et l'ailleurs comme le précise Mireille Courrént :

Étymologiquement, le latin *exul / exilium* repose donc sur deux notions, celle d'un point de départ, d'un lieu que l'on quitte et celle d'une marche en avant, sans qu'on puisse pour autant savoir, faute de termes nettement apparentés dans d'autres langues indo-européennes, si le Latin a voulu originellement marquer l'idée d'expulsion ou celle d'errance¹⁷³.

Selon Mireille Courrént, le terme latin « *exilium* » n'aurait pas son équivalent exact dans une langue comme le français ; toujours est-il que la langue française a hérité de ce mot et de son flou sémantique originel. Après la francisation de ce terme latin, la langue française en a toutefois maintenu le substrat sémantique. Mais l'ambivalence liée à « *exilium* » semble détenir un caractère opératoire. L'hésitation du latin entre « l'idée d'expulsion » et « celle d'errance » se retrouve dans « la dualité signifiante de l'exil, largement répandue » et « bien vivace encore¹⁷⁴ ».

Outre cette approche sémantique, l'exil a aussi ses fondements dans le sol mouvant du mythe. Cela dit, par-delà la tourmente intérieure que vit l'exilé, l'expérience de l'exil se traduit parfois comme le début d'un parcours vers la découverte de son moi authentique. De fait, l'origine de l'exil se trouverait, d'après certains critiques, dans l'éviction de l'homme et de la

¹⁷¹ Paul Aron, Denis Saint-Jacques & Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 265.

¹⁷² Mireille Courrént, « "Partir d'ici". À propos de l'étymologie latine de l'exil », in Hyacinthe Carrera (dir.), *Exils*, Presse Universitaire de Perpignan, 2010, p. 15.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

femme du jardin d'Éden : c'est après l'expulsion d'Adam et Ève que l'humanité aurait pris naissance. S'inspirant donc du récit biblique de la *Genèse*, Hyacinthe Carrera rappelle que l'exil d'Adam et Ève est lié au péché originel :

C'est que ce premier exil fonde l'humanité, il y a bien un avant et un après : avant, Adam et Ève ne travaillent pas, ne connaissent ni l'amour ni la mort ; après, ils sont entrés dans leur vie authentiquement humaine, emportant avec eux cette connaissance qu'ils disputent désormais à Dieu¹⁷⁵.

L'exil vécu par Adam et Ève les a conduits à la connaissance de ce qu'ils sont réellement : des hommes. Autrement dit, l'expérience de l'exil constitue le dévoilement de leur véritable nature. Le bannissement d'Adam et Ève du jardin d'Éden marque par ailleurs le début d'une longue *marche errante* de l'humanité à travers la terre et devant Dieu. Et comme l'indique Hyacinthe Carrera : « si le verbe était au début de la création du monde, c'est bien "l'exil" qui marque l'entrée dans les temps humains de ce monde¹⁷⁶ ». Si l'exil témoigne d'un châtement divin à l'égard de l'homme, il est aussi le signe d'un dénominateur commun du destin des humains. Mais cette dimension mythique ne doit pas nous faire perdre de vue que « les exilés sont d'abord des hommes et femmes "réellement" chassés de leur pays, parfois ayant (relativement) choisi ce destin¹⁷⁷ ». L'exil s'articule dès lors à la faveur d'une jonction entre « ces deux dimensions, imaginaire et symbolique d'une part, "réelle" et historique d'autre part¹⁷⁸ ».

En outre, l'exil prend un autre sens dans « le vocabulaire du droit¹⁷⁹ » qui connaît de nombreuses occurrences pour définir le statut social et juridique de l'exilé¹⁸⁰. Ainsi, « l'exil est le nom donné à une peine infligée ou choisie pour échapper à une condamnation plus lourde¹⁸¹ ». La conception de l'exil comme sanction rejoint cette autre définition : « La situation d'une personne qui a été condamnée à vivre hors de sa patrie, en a été chassée ou s'est elle-même expatriée¹⁸² ». Dans cette conception juridique voire politique, nous pouvons remarquer que l'exil, subi ou choisi, possède un double caractère, involontaire et volontaire. Une autre manière d'approcher l'exil en droit consiste à le penser comme la marque d'une ignominie. En effet, le bannissement du sujet de son territoire conduit à penser qu'il n'est plus digne d'habiter

¹⁷⁵ Hyacinthe Carrera, *Exils*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ Mireille Courrént, « "Partir d'ici" », article cité, p. 15.

¹⁸⁰ Nous faisons ici allusion à des textes juridiques tels que : les lois, les ordonnances, les articles, les règlements, etc. qui peuvent définir et encadrer ce phénomène.

¹⁸¹ Mireille Courrént, « "Partir d'ici" », article cité, p. 15.

¹⁸² Sylvie April & Stéphane Dufoix, *Les mots de l'immigration*, *op. cit.*, p. 138.

sa patrie : sa condamnation est suivie de son exclusion. Mais à l'inverse, le sujet qui fait le choix de s'exiler exprime un jugement à l'égard de sa patrie et la déclare indigne de sa présence. Ne trouvant plus son compte en ce lieu, il décide de couper les liens avec son pays. Fruit d'un bannissement politique ou d'une répudiation personnelle, l'exil apparaît comme un champ parcouru par des forces antagonistes.

Le dernier stade définitionnel qui retient notre attention est celui qui consiste à évaluer les contours de l'exil dans le champ de l'histoire et de la création littéraires :

Il constitue un phénomène massif tout au long de l'histoire, qui frappe entre autres les intellectuels et les écrivains, et comme tel s'est constitué en un sujet majeur de la littérature et en image tout aussi majeure dans les représentations de la création littéraire¹⁸³.

En se cristallisant comme une image emblématique dans le procès de représentation, l'exil permet d'actualiser les pouvoirs heuristiques de la fiction. En d'autres termes, la reprise de cette expérience en littérature ouvre vers d'autres possibilités de compréhension des flux humains, surtout en temps de mondialisation et donc de forte mobilité.

Tout en fondant notre étude sur l'imaginaire africain et postcolonial, il s'agit de rendre intelligible les relations existant entre exil, identité et écriture chez des écrivains qui ont parfois un statut d'exilé ou qui sont des observateurs attentifs de ce phénomène. Dans ce chapitre nous examinerons donc les incidences thématiques, esthétiques et épistémologiques de l'exil dans l'imaginaire africain et postcolonial. D'une part, nous étudierons le statut de l'exil dans la genèse de la littérature africaine, d'autre part nous interrogerons la pertinence et la fécondité de cette réalité migratoire au sein de la création littéraire postcoloniale.

¹⁸³ Paul Aron *et al.*, *Le dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 264.

A- L'exil : un thème obsédant

Comme thème mais aussi comme catégorie esthétique, l'exil joue un rôle capital dans la formation et l'évolution de la littérature africaine écrite. L'exil est avant tout affaire d'auteurs molestés, chassés de leur cité ou exclus des frontières de leurs pays d'origine par des systèmes totalitaires. Dans la majorité des cas, l'expérience du déracinement ou du déplacement constitue l'élément structurant de la création chez de nombreux auteurs, comme dans les littératures européennes selon les remarques de Boniface Mongo-Mboussa qui remonte jusqu'à Ovide :

D'Ovide à Milan Kundera, en passant par Alexandre Soljenitsyne, l'exil domine l'histoire de la littérature. [...]. La littérature russe du XX^e siècle est impensable sans Ivan Bounine, Vladimir Nabokov, Nina Berberova ou Alexandre Zinoviev. Il en est de même de la littérature négro-africaine où l'exil est à la fois un fait et un thème récurrent qui s'explique en partie par des raisons historiques¹⁸⁴.

S'agissant précisément de la littérature africaine produite entre 1940 et 1970, la critique s'accorde à dire qu'elle est indéniablement le fruit de l'exil de femmes et d'hommes noirs partis d'Afrique pour vivre en Occident. Le migrant expérimente la condition de l'exilé, il est un exilé si l'on considère l'exil comme une catégorie englobant toutes les mobilités contemporaines, quel que soit leur degré de contrainte¹⁸⁵. L'exil est souvent un trait constitutif de l'écrivain postcolonial. Les premiers auteurs à donner une voix retentissante aux lettres africaines se trouvent de l'autre côté de l'Atlantique et pour celles et ceux venus d'Afrique francophone, les premiers textes développent la thématique suivante :

... la dure épreuve de l'immigration, [l'enfer] et le péril parisien des aventuriers africains qui, face à l'échec de la quête d'un mieux-être et à la nostalgie du pays natal, [s'engagent] sur le chemin du retour, motif ayant marqué les premiers textes africains¹⁸⁶.

Les premiers auteurs africains francophones font le plus souvent de Paris « le point focal » de leur roman¹⁸⁷. D'ailleurs cette prédominance du *topos* parisien par rapport au *locus* africain inspire à Odile Cazenave l'expression d'*Afrique sur Seine*¹⁸⁸ pour désigner un large éventail de la production africaine déterritorialisée. Elle définit ainsi une génération d'auteurs auxquels les vicissitudes parisiennes inspirent une écriture de la nostalgie des origines

¹⁸⁴ Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸⁵ Voir Alexis Nuselovici (Nouss), « Exil et migrations », <https://www.fmsh.fr/fr/college-etudesmondiales/24296>, consulté le 27 mars 2021.

¹⁸⁶ Yao Louis Konan, « D'un débat autour de l'écriture migrante dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Le paradis français* de Maurice Badaman », in *Les écritures migrantes*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁸⁷ On se souviendra de la notion de « parisianisme » forgée par Benneta Jules-Rosette pour désigner la surdétermination de Paris comme lieu énonciatif dans la production romanesque de certains auteurs africains des années 80.

¹⁸⁸ Odile Cazenave, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.p. 11.

consécutives à l'éloignement de leurs racines culturelles et à la mémoire douloureuse du pays natal. L'évocation de l'expérience de la migration et de l'exil relève d'une volonté de l'auteur de rendre compte de « ses expériences sociales » au point que la distance spatiale est devenue « l'une des empiricités de la littérature africaine francophone¹⁸⁹ ». Dans le cadre francophone, l'exil prend des accents moins douloureux quand il est associé à un déplacement pour suivre un cursus universitaire¹⁹⁰.

En effet, l'exil constitue également un élément structurant important dans la construction et la consolidation de la littérature africaine anglophone. Il marque non seulement le moment d'une rupture sociale brutale entre l'écrivain et son pays d'origine, mais aussi le point de départ de l'écriture. Commentant le parcours de Peters Abrahams, Denise Coussy explique :

Un des premiers écrivains à avoir quitté l'Afrique fut peut-être le Sud-africain Peter Abrahams qui dès 1939, s'exila à l'âge de vingt ans pour échapper à la destruction de sa personnalité qui lui semblait inéluctable s'il restait dans cette atmosphère de rancœur et de frustration. Si l'exil lui a permis de continuer à écrire, il lui a aussi coupé avec les réalités de son pays...¹⁹¹

La rupture d'avec le pays natal marque ainsi l'avènement d'une littérature africaine anglophone dont Peter Abrahams n'est qu'un acteur parmi tant d'autres. À l'instar du trope parisien, Londres constitue pour de nombreux écrivains africains partis d'Afrique anglophone le foyer de la création littéraire. Figurer l'exil permet donc aux auteurs d'aborder la question de l'intégration des sujets africains au sein des mégapoles européennes comme le fait la Nigérienne Buchi Emecheta dans *Second Class Citizen*¹⁹². Ce roman, écrit dans les années 1970, initie la réflexion sur la condition de la femme africaine des années 1960 et jette les bases de la parole féminine sur le devenir des Africaines dans une double conscience spatiale et culturelle, une double identité des sujets noirs¹⁹³.

¹⁸⁹ Frédéric Mambenga-Ylagou cité par Yao Louis Konan, « D'un débat autour de l'écriture migrante dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Le paradis français* de Maurice Badaman », article cité p. 188.

¹⁹⁰ Rappelons que les premiers exilés, producteurs de la littérature africaine francophone, sont d'abord des étudiants noirs venus aussi bien d'Afrique que des Antilles.

¹⁹¹ Denise Coussy, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000, p. 32.

¹⁹² Buchi Emecheta, *Second Class Citizen*, London, Allison & Busby, 1974, *Citoyen de seconde zone*, traduction française Maurice Pagnoux, Paris, Gaïa, 1994. Elle traite par exemple du contraste entre le *Londres rêvé* et le *Londres réel* qu'expérimente son héroïne Adah.

¹⁹³ Paul Gilroy propose le concept de « Double conscience » pour désigner la manière dont la multispécialité et la multiculturalité ont contribué à la formation scientifique de W.E. B. Du Bois. Lire à ce sujet, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, op. cit., p. 11. La double conscience serait ainsi la capacité qu'a le sujet de se mouvoir et de se construire à partir de différentes sources culturelles avec lesquelles il a été en contact. Dans le cas des personnages féminins africains en exil, cette double conscience refaçonne leur mode de vie et incite à la remise en question de leur statut de dominée ou de subalterne. La double conscience contribue chez elles en une prise de parole libératrice.

L'exil du personnage féminin se retrouve dans la production littéraire contemporaine. Il est souvent associé à une critique de l'aliénation sociale et culturelle dont est victime la femme africaine, assujettie par une tradition patriarcale. Ainsi, dans la nouvelle *The Arrangers of Marriage (Les marieuses)*, Chimamanda Ngozi Adichie met en scène le mariage arrangé entre la jeune Chinaza et Ofodile. Après l'arrivée du couple aux États-Unis, Chinaza va de surprise en surprise. D'abord elle découvre que son « mari tout neuf » n'habite pas une maison, mais un appartement peu reluisant : « Il a allumé la lumière du salon, au milieu duquel trônait un canapé beige, seul et de travers, comme tombé du ciel. Il faisait très chaud ; de vieilles odeurs de renfermé flottaient lourdement dans l'air¹⁹⁴ ». Ensuite, le mari ne paraît guère respectueux du corps de son épouse qu'il considère comme son bien : « Mon mari m'a réveillé en étalant son corps lourd sur le mien. Sa poitrine m'écrasait les seins. [...]. Lorsqu'il a enfin cessé ses coups de butoir, il s'est reposé de tout son poids sur moi, même ses jambes¹⁹⁵ ». Enfin, Ofodile impose à Chinaza de s'américaniser en renonçant à ses traditions culinaires et à son accent. Mais la plus grande surprise réside dans la révélation qu'Ofodile a épousé une Américaine pour obtenir sa « carte verte¹⁹⁶ », sésame nécessaire à tout migrant. Révoltée, Chinaza quitte son mari pour rejoindre son amie Nia, qui lui prodigue quelques conseils pour retrouver sa liberté :

Tu peux attendre d'avoir tes papiers et ensuite tu te casses, a dit Nia. Tu peux demander des allocations le temps de t'organiser, et ensuite, tu trouves un boulot et un appart, tu gagnes ta vie, tu recommences à zéro. On est aux États-Unis d'Amérique, bordel de Dieu¹⁹⁷ !

On lit dans les conseils légèrement cyniques de Nia l'exaspération d'une femme africaine qui a conquis sa liberté d'action et d'expression en mettant à profit les ressources du pays d'accueil. Nia peut passer pour un modèle d'émancipation et d'autonomie sociale et culturelle. Contrairement à Chinaza qui montre encore des signes de soumission à l'ordre traditionnel et au choix parental, Nia apparaît comme une figure de femme africaine que l'exil en territoire étranger a contribué à libérer de la domination masculine. C'est le sens des observations de Jean Soumahoro Zoh dans un article qu'il consacre à l'exil au féminin :

¹⁹⁴ La nouvelle est intégrée au recueil *The Thing Around Your Neck* (London, Fourth Estate, 2009). Nous utilisons l'édition suivante : *The Arrangements and Others Stories, Les arrangements et autres histoires*, édition bilingue, traduction française Marguerite Capelle et Mona de Pracontal, Paris, Gallimard, 2018, p. 193. « He turned on the light in the living room, where a beige couch sat alone in the middle, slanted, as though dropped there by accident. The room was hot; old musty smells hung heavy in the air. », *The Arrangements and Others Stories*, p. 192.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 197. « My husband woke me up by settling his heavy body on top of mine. His chest flattened my breasts. [...]. When he finally stopped thrusting, he rested his entire weight on me, even the weight of his legs. », *The Arrangements and Others Stories*, p. 196.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 233. « green card », *The Arrangements and Others Stories*, p. 232.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 243. « You can wait until you get your papers and then leave », Nia Said. « You can apply for benefits while you get your shit together, and then you'll get a job and find a place and support yourself and start afresh. This is U.S. of fucking A., for God's sake. », *The Arrangements and Others Stories*, p. 242.

Lieu de supplice pour l'homme qui a désormais tout perdu de ce qui faisait son prestige (sa tradition, sa religion, sa place au sein de la famille), l'exil est plutôt pour la femme une occasion d'ouverture et de prise de conscience. Désormais, libérée des préjugés et de la domination de l'homme, la femme peut sereinement envisager sa propre liberté : liberté sexuelle mais aussi politique et sociale¹⁹⁸.

L'exil constitue donc un puissant invariant thématique et esthétique qui fonde et structure la littérature africaine. Pour nous en convaincre, nous allons revenir sur l'exil de la première heure¹⁹⁹. Il s'agit d'étudier les conditions d'émergence d'une littérature africaine née en exil en considérant, d'une part, le parcours d'écrivains dits des premières générations et, d'autre part, la réception critique connue par cette littérature.

1- Littératures francophones et anglophones : filles de l'exil²⁰⁰ ?

Le titre interrogatif de ce sous-point peut, à plus d'un titre, susciter des controverses. À quoi fait-on allusion lorsque l'on parle de « littérature africaine de l'exil » ? S'agit-il de la littérature orale ou de la littérature écrite ? Dans le cas de la littérature africaine orale, il serait mal avisé de dire qu'elle est fille de l'exil car elle s'inscrit essentiellement dans un territoire où elle prend naissance. Sans mobiliser la masse critique portant sur le corpus des littératures orales africaines, nous pouvons retenir cette remarque éclairante de Claude Wauthier :

[...] les littératures orales d'Afrique noire d'avant la colonisation étaient des littératures nationales, ou plus exactement ethniques : en premier lieu, elles utilisent bien sûr la langue du clan, de la religion, les coutumes, les légendes de la population considérée, ou encore, pour les chants de louange des griots, dans l'histoire d'une dynastie²⁰¹.

On peut aisément identifier dans ce passage les sources et les manifestations de la littérature africaine orale. Elle relève d'un corpus culturel et linguistique spécifique à un espace. Et puisqu'elle s'ancre dans des cadres culturels et nationaux précis, elle est de ce fait difficilement qualifiable de littérature de l'exil ou encore née en exil.

¹⁹⁸ Jean Soumahoro Zoh, « La représentation de l'exil chez Calixte Beyala », in *Loxias*, n°34, mis en ligne le 14 septembre 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6794>, consulté le 09 avril 2021.

¹⁹⁹ Par exil de la première heure, il faut comprendre la manière dont les premiers écrivains africains en exil en Europe abordent ce phénomène. Il faut aussi comprendre que l'exil vécu et décrit par les écrivains africains de la première génération se distingue de celui des auteurs postcoloniaux au moins à trois niveaux : esthétique, figural et narratif.

²⁰⁰ Boniface Mongo-Mboussa publie en 1999 un article qui porte ce titre dans la revue *Africultures* en ligne : <http://africultures.com/la-litterature-africaine-fille-de-lexil-666/>. Trois ans plus tard, il reprend cet article, en modifie le titre et y ajoute quelques éléments historiographiques et analytiques. De « La littérature africaine fille de l'exil » on passe à « La littérature africaine fille de l'errance » dans son ouvrage *Désir d'Afrique*, op. cit. p.37-42. Dans ce travail, nous citons la version papier remaniée et augmentée mais nous conservons le titre qui a paru initialement en ligne.

²⁰¹ Claude Wauthier, « Négritude, "tigritude" et indépendance : conscience nationale et littérature », in *Littératures nationales 3. Histoire et identité, Notre librairie*, n° 85 octobre-décembre 1986, p. 17.

En ce qui concerne la littérature africaine écrite, nous pouvons repérer quelques grandes phases de son développement. La première littérature africaine écrite, d'un ordre très ancien, est localisable en Éthiopie. Elle se déploie à travers le *guèze*, langue éthiopienne dans laquelle on exalte la religion chrétienne. Certains ouvrages tels que *Les Miracles de la vierge*, adaptation guèze d'un manuscrit latin du XII^e siècle, ou encore *Le livre de Baralam et Yewasef*²⁰² contenant les traces écrites de l'œuvre évangélique, en sont des illustrations. Une autre phase de cette littérature, beaucoup plus proche dans le temps, est celle d'une littérature africaine témoin du processus d'occidentalisation de l'Afrique par le truchement de la colonisation.

« La culture, les mœurs, la religion des divers peuples d'Afrique noire sont bouleversées par le jeu de conquête militaires²⁰³ », mais aussi par la soumission de ces peuples à la férule coloniale. La colonisation interfère dans l'ordre culturel et linguistique africain dont elle fait vaciller les fondations, sans nécessairement les détruire. La conséquence de cette situation est double : d'une part, en dépit des révoltes ponctuelles, les peuples colonisés subissent le joug colonial, d'autre part, les populations africaines vont bon gré mal gré adopter l'être et le faire occidental. Le système colonial induit des perturbations essentiellement dans deux aspects de la civilisation africaine, la pratique culturelle et la pratique linguistique. Les effets dévastateurs sur le devenir littéraire des peuples africains sont manifestes :

En Afrique sous domination française, l'usage des langues vernaculaires est interdit dans les écoles : naît alors une littérature africaine de langue française dont l'aire de production s'étend du Sénégal à Madagascar. Les premiers auteurs africains se rebellent contre une situation de fait qui leur impose de s'exprimer en français. C'est l'explosion de la Négritude.

En Afrique sous domination britannique où les missionnaires protestants ont pour premier soin de traduire la Bible en langue vernaculaire et où le système de *l'indirect rule* s'accompagne du souci d'encourager l'usage écrit des langues du cru, naît une nouvelle littérature africaine écrite, encouragée par des offices gouvernementaux²⁰⁴.

De cette présentation des faits historiques, nous pouvons tirer deux conséquences majeures. D'abord, en Afrique francophone, la naissance de la littérature africaine écrite tient au processus inéluctable d'euphémisation des cultures et des imaginaires africains. La colonisation déstructure méthodiquement les liens organiques de nombreux peuples. Aminata Traoré en parle comme d'un « viol de l'imaginaire » aux répercussions toujours présentes : « La violence politique et institutionnelle bafoue notre souveraineté et ravage nos territoires ; la violence symbolique s'attaque, quant à elle, à notre mémoire et à notre imaginaire²⁰⁵ ». L'Afrique

²⁰² *Idem.*

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ Aminata Traoré, *Le viol de l'imaginaire*, op. cit., p. 9.

demeure certes le fondement énonciatif de nombreux auteurs modernes, mais c'est la langue du colonisateur qui leur sert de support d'expression. Suivant cette logique, les futurs grands noms de la littérature africaine d'expression française sont déjà en situation d'exil linguistique voire culturel, sans avoir effectué de déplacement physique. Les premiers textes africains issus de l'ère coloniale sont donc des textes d'auteurs exilés au sein de leur propre continent. La source d'inspiration pour ces derniers se situe en Afrique, mais elle s'exprime à travers le prisme de la langue française.

Dans l'espace anglophone, les premiers textes écrits sous l'ère coloniale sont l'œuvre des missionnaires, désireux de partager l'Évangile dans les langues dites « vernaculaires ». Ici, le déplacement se fait vers l'intérieur. La langue anglaise rejoint les langues locales, le contact se fait dans la traduction. Contrairement à leurs confrères francophones, les écrivains africains anglophones se montrent plus réticents et l'adoption de la langue anglaise n'est pas systématique. Certains romans fondateurs de la littérature nigériane, par exemple, sont d'abord écrits dans une langue locale comme le roman *Omenuko* de Pita Nwawa²⁰⁶, conçu en langue igbo avant d'être traduit en anglais. Un autre roman ayant emprunté la même trajectoire est le *Chaka* de Thomas Mofolo, écrit en langue sotho du Lesotho en 1925, puis traduit en anglais en 1931 et en français en 1940. On peut dire qu'à partir de leur traduction anglaise, ces œuvres quittent le cadre national du Nigéria et du Lesotho et par conséquent expérimentent une sorte d'exil linguistique à leur manière. Les premiers romanciers anglophones ou francophones ne sont pas nécessairement affectés par l'exil, mais leur œuvre fait l'expérience du déplacement par et dans la langue européenne (publication ou traduction). En définitive, si la littérature africaine est fille de l'exil, il s'agit bien davantage de la littérature écrite que de la littérature orale.

Depuis l'époque coloniale, l'exil semble constituer l'une des conditions de création, de diffusion et de réception de la production littéraire africaine. L'exil correspond d'abord à une thématique qui peut s'expliquer à partir d'une logique historique. Aussi bien pour l'intellectuel que pour l'écrivain, le combat face à l'arbitraire de la gouvernance politique s'effectue dans les mêmes termes et se décline sur plusieurs fronts : résister et s'opposer à toutes les formes d'oppression qu'il s'agisse de l'esclavage, de la colonisation, des régimes dits totalitaires. La littérature qui émerge se situe résolument du côté de la dissidence voire de la désobéissance civile et devient l'ennemi numéro un des classes dirigeantes. Dans *L'écrivain et le dictateur*,

²⁰⁶ Nous en avons déjà parlé dans la première partie de ce travail.

Luc Rassin observe d'ailleurs : « La littérature et les régimes totalitaires n'ont jamais fait bon ménage [...], les dictatures ont toujours été soucieuses de contenir, d'endiguer la dynamique littéraire, potentiellement dérangeante, sinon subversive²⁰⁷ ».

La littérature africaine de l'exil pourrait ainsi se définir comme une littérature de l'opposition, de la dénonciation, de la contestation, bref, de l'inacceptable. Les conditions historiques et politiques imposent au sujet africain un exil intérieur ou une déportation comme avec la Traite. Pour Justin Bisanswa, l'inscription de l'exil en littérature africaine procède de la révolte menée par les premiers sujets Noirs déportés vers les colonies européennes :

C'est l'Afrique de la diaspora qui est à la base de ces littératures d'Afrique et des Antilles. À la suite de la traite des esclaves commencée dès le XVI^e siècle, les Noirs, arrachés à l'Afrique, se sont vus entraînés vers diverses destinations (notamment les colonies européennes d'Amérique du Sud, d'Amérique du Nord et des Antilles)²⁰⁸.

Ensuite, les sujets partis en Europe, même volontairement, font l'expérience de leur précarité culturelle et identitaire :

À Paris où, par exemple, ils se retrouvent par le hasard de l'histoire, ces Noirs prennent conscience de la singularité de leur être et de tout le mépris dont ils sont victimes. Ils se regroupent à travers des mouvements et expriment leurs revendications dans des revues et des manifestes. La reconnaissance et la revalorisation de la race noire sont un des *leitmotifs* de cette première prise de parole²⁰⁹.

La littérature africaine de l'exil, encore entendue comme littérature diasporique, est dissidente : elle se situe à la base des mouvements anticoloniaux, des oppositions aux régimes dictatoriaux et à une critique des inégalités sociales et politiques. En un mot, elle est produite en réponse à la mise à l'écart des peuples concernés et à l'*inconsidération* de leur souveraineté en tant qu'êtres humains.

Dans son article intitulé « La littérature africaine fille de l'exil », Boniface Mongo-Mboussa relève les conditions d'émergence de la littérature africaine francophone. Selon la frise chronologique qu'il dresse, il apparaît que cette littérature est avant tout produite hors des frontières africaines. Elle est l'œuvre d'auteurs noirs évoluant en France pour la plupart et dont les prises de positions relèvent d'une résistance à l'ordre impérialiste et à l'aveuglement des nouveaux maîtres politiques des pays africains. Ainsi observe-t-il :

On retiendra que c'est à Paris que le Guyanais Léon-Gontran Damas, le Martiniquais Aimé Césaire et le Sénégalais Léopold Sédar Senghor jettent les bases de la Négritude. De même, c'est en France

²⁰⁷ Luc Rassin, *L'écrivain et le dictateur*, Paris, Imago, 2008, p. 7.

²⁰⁸ Justin Bisanswa, « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine », *Figures de l'exil dans les littératures francophones*, in *Tangence*, n°71, 2003, p.27-39, <http://id.erudit.org/iderudit/008549ar>, publié en 2003, consulté le 07 décembre 2020.

²⁰⁹ *Idem*.

que les deux écrivains bantous les plus prolifiques, Tchicaya U Tam'si et Mongo Beti, produisent leurs textes. Enfin, c'est en exil que Camara Laye, Alioum Fantoure, Williams Sassine, Tierno Monémbo écrivent les plus belles pages de la littérature guinéenne d'expression française²¹⁰.

Dans cette observation, on peut remarquer que trois générations d'écrivains se succèdent. La première, en exil à Paris, porte la voix des peuples noirs au niveau de l'élite internationale. Elle lutte pour que les communautés noires accèdent à leur souveraineté et à leur indépendance culturelle. La deuxième génération – post-négritude – est constituée d'écrivains trahis ou malheureux ainsi que d'écrivains opposants actifs sur le continent avant de connaître l'exil volontaire ou subi. Au nombre de ces écrivains, certains quittent leur pays d'origine dès leur enfance comme le poète congolais Tchicaya U Tam'si :

Il souffrait d'avoir été sevré de sa mère biologique très tôt, à l'âge de trois ou quatre ans. Il souffrait de son pied-bot qui faisait de lui un objet de moqueries à l'école. De l'exil, aussi. En 1946, il a 15 ans quand son père, élu député à l'Assemblée constituante à Paris, le fait venir dans la capitale française pour qu'il fasse des études²¹¹.

L'autre figure phare de cette deuxième génération est Mongo Béti. Opposé au régime dictatorial d'Ahmadou Ahidjo, Mongo Béti quitte le Cameroun en 1951 : « Après la traite des Noirs, après l'esclavage, après la colonisation, l'Afrique, subitement baptisée francophone, accouchait de la nouvelle forme de domination voulue désormais par la France²¹² ». Mongo Béti dénonce les impasses des indépendances :

L'introduction en Afrique de ce que l'on a appelé ailleurs la république bananière, un État dont l'indépendance a été proclamée termes généralement redondants, reconnue au demeurant par l'organisation des Nations unies ; mais cette construction est privée de toute possibilité d'exercer sa souveraineté²¹³

Pendant « trente-deux ans d'exil ininterrompu²¹⁴ » en France, Mongo Béti construit sa carrière littéraire. La deuxième génération produit ainsi en situation d'exil une littérature de la résistance, vouée à la « déviance » et à « la protestation²¹⁵ ». Les écrivains s'opposent en effet aux dictateurs politiques de leurs pays respectifs et à leur régime totalitaire.

²¹⁰ Boniface Mongo-Mboussa, « La littérature africaine fille de l'exil », <http://africultures.com/la-litterature-africaine-fille-de-l'exil-666/>, publié le 31 janvier 1999, consulté le 01 décembre 2020.

²¹¹ Propos recueillis par Tirthankar Chanda, « Fondateur des lettres congolaises, Tchicaya U Tam'si est mort il y a 30 ans », <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20180421-tchicaya-u-tam-mort-30-ans-congo>, publié le 21 avril 2018, consulté le 01 décembre 2020.

²¹² Mongo Béti, *La France contre l'Afrique*, op.cit., p. 10.

²¹³ *Idem*.

²¹⁴ Ambroise Kom, « Mongo Béti et l'énigme du retour », in Yvonne-Marie & Phyllis Taoua (dir.), *Mongo Beti : l'exilé de retour et l'épreuve du réel, Études Littéraires Africaines*, n° 42, 2016. Diffusion numérique le 11 avril 2017, <http://id.erudit.org/iderudit/1039399ar>, consulté le 01 décembre 2020.

²¹⁵ Alain Vuillemain, *Les écrivains contre les dictatures, en Europe centrale, orientale et occidentale*, Paris, Rafael de Surtis, 2015, p. 21.

La troisième génération est celle d'écrivains dont l'errance constitue le mode de vie et de création. Denise Coussy évoque ces écrivains qui parcourent des « terres d'exil » :

Conscients de ne pas posséder la force d'âme surhumaine qui leur permettrait de faire face à une incarcération sans cesse redoutée, beaucoup d'écrivains ont préféré tourner délibérément le dos au pays natal pour gagner des lieux qu'ils espéraient plus sûrs²¹⁶.

Ainsi, pour survivre, nombre d'entre eux font l'expérience d'un exil aux multiples localisations selon le principe d'une itinérance :

L'Ivoirien Ahmadou Kourouma a résidé très longtemps en France, en Algérie ou au Cameroun, le Guinéen Alioune Fantouré est resté vingt-deux ans hors de son pays [...], Wole Soyinka a dû quitter le Nigéria clandestinement, le Somalien Nuruddin Farah mène depuis longtemps une vie de nomade intellectuel²¹⁷.

C'est dans la tourmente certes, mais aussi dans un élan de liberté de parole et d'action que les principaux auteurs des littératures africaines francophone et anglophone produisent des œuvres appelées à devenir des classiques pour certaines. Christiane Albert fait aussi le constat d'une production romanesque sortie des sentiers de l'exil. Si l'acte d'écriture correspond à un moment de solitude intérieure où l'écrivain s'extrait du monde, l'exil est aussi un déplacement :

Il est cependant une forme d'exil plus matériel et géographique. Il est aussi lié à l'écriture et se caractérise par un changement physique du lieu de résidence qui double parfois l'exil intérieur qu'expérimente chaque écrivain²¹⁸.

Si l'exil est un lieu commun de la littérature mondiale, il apparaît comme exacerbé en contexte postcolonial :

L'exil est donc un des thèmes universaux de la littérature, au point d'en constituer un des *topoi* majeurs. Mais il concerne davantage encore les écrivains francophones issus des anciens empires coloniaux, dont beaucoup ont été confrontés au déracinement de l'exil²¹⁹.

Les écrivains africains anglophones font également de l'exil une base de leur énonciation dans l'acte de création. Opposés à l'arbitraire colonial et aux dictatures postcoloniales, ils investissent à leur manière l'éloignement géographique forcé auquel ils sont soumis.

L'atmosphère géopolitique dont émanent les premières voix de cette littérature est fortement dysphorique. Le premier combat dans lequel se lancent les auteurs vise « le dysfonctionnement qui s'est progressivement installé en Afrique au sortir de la

²¹⁶ Denise Coussy, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000, p. 32.

²¹⁷ *Idem*.

²¹⁸ Christiane Albert, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, *op. cit.*, p. 7.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

colonisation²²⁰ ». Á ce propos, le roman de Wole Soyinka, *Season of Anomy* figure et présage déjà les malheurs de l'errance qui attendent les sujets africains postcoloniaux. Le roman retrace le parcours douloureux du héros Ofeyi, parti en quête de son amante, la danseuse Iriyise, qui a été enlevée par un cartel politique : « Le livre n'est plus qu'une longue descente aux enfers au travers de cercles concentriques de plus en plus terrifiants²²¹ » selon Denise Coussy.

D'autres voix importantes de cette littérature se font entendre dans une situation qui prédispose et conduit à l'exil. Parmi toute une série d'exactions commises, Idi Amin Dada a expulsé d'Ouganda de nombreux Asiatiques, condamnés à l'exil :

Dans un premier temps, le général Idi Amin Dada avait décidé de ne procéder qu'à l'expulsion des commerçants. Mais, très rapidement, "Big Daddy" faisait connaître son désir de ne tolérer aucune exception et frappait d'ostracisme tous les immigrants d'origine asiatique. Plusieurs dizaines de milliers de personnes — de soixante à quatre-vingt-dix mille, selon les estimations — sont donc concernées par les mesures d'émigration forcée et c'est dans la plus grande confusion que des centaines de familles asiatiques ont commencé à quitter l'Ouganda²²².

Parmi les victimes de cet acte de « racisme et de xénophobie²²³ », se trouve la famille de l'écrivain Peter Nazareth. D'origine indienne, ce dernier s'inspire de cette situation discriminatoire pour écrire son roman *The General is Up*, publié pour la première fois en 1984. Il y aborde l'ostracisme et « les humiliations successives infligées à toute une communauté²²⁴ », les Goas auxquels il appartient. Peter Nazareth est doublement exilé en tant qu'écrivain « afro-asiatique » : descendant d'une communauté indienne migrante et installée en Ouganda, il se trouve expulsé et condamné à un second exil. Ougandais de naissance mais exilé, Peter Nazareth poursuit son œuvre d'auteur et de critique aux États-Unis où il enseigne la littérature africaine à l'université d'Iowa²²⁵.

L'évocation des pérégrinations dues aux soubresauts de l'histoire africaine inspire aussi l'œuvre du Somalien Nuruddin Farah, un des écrivains majeurs de la littérature anglophone écrite en exil :

Né en Somalie en 1945, il s'est trouvé brutalement coupé de son pays en 1976 : il était à l'aéroport de Rome et téléphonait à son frère pour lui annoncer son retour à Mogadiscio, mais celui-ci

²²⁰ Denise Coussy, *La littérature africaine anglophone, op. cit.*, p. 31

²²¹ *Ibid.*, p. 40.

²²² Philippe Decraene, « L'expulsion des Asiatiques de l'Ouganda », in *Le Monde diplomatique* <https://www.monde-diplomatique.fr/1972/09/DECRAENE/31081>, publié en septembre 1972, consulté le 0 février 2021.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Denise Coussy, *La littérature africaine anglophone, op. cit.*, p.130.

²²⁵ *Idem.*

l'enjoignit de ne pas rentrer étant donné les menaces qui pesaient sur lui et il lui déclara sans ambages : «Oublie la Somalie. Considère qu'elle n'existe plus pour toi»²²⁶.

L'exil constitue désormais le mode de vie et de création de Nuruddin Farah, car « Il s'en suivit pour l'auteur une longue errance à travers l'Afrique qui le conduisit au Nigéria, en Gambie, en Ouganda, en Éthiopie et en Afrique du Sud où il réside maintenant²²⁷ ». Condamné à l'exil, l'écrivain en fait une force et une source intarissable d'inspiration :

Nuruddin Farah porte la Somalie en lui comme on porte une identité, une histoire. [...], cette Somalie-là vibre dans les romans de Farah d'un cœur puissant, d'une vitalité à toute épreuve, forte d'individus dignes, la tête haute, décidés à forger leur propre destin et qui trouvent le temps de faire de la poésie et de philosopher²²⁸.

Bien qu'exilé, Nuruddin Farah a le pays dans la peau. Il continue d'en être un fils et un acteur lointain physiquement, mais suffisamment proche par la pensée et la création. Nuruddin Farah désobéit ainsi à l'injonction de son frère qui lui demande d'« oublier la Somalie et de la tenir pour morte et enterrée ». Pour autant, Farah ne se considère pas comme « exilé ou migrant ». Dans un entretien qu'il accorde à Taina Tervonen, il explique : « Un migrant est une personne qui quitte son pays pour un autre, un pays qui n'est pas le sien mais qu'il fera sien. Moi, je n'ai pas encore migré ». [...]. Je vis sur le continent africain. Ce n'est pas différent de vivre en Somalie²²⁹ ». Quoiqu'il en soit, Nuruddin Farah compose aussi bien avec les douleurs de l'exil qu'avec les possibilités de création que lui offre cette situation. Dans son roman *Exils*²³⁰ et son essai *Hier, demain*²³¹, l'éloignement géographique apparaît comme un terreau propice à l'imagination et au nomadisme intellectuel dont jouit l'auteur. En considérant son expérience d'exilé, il s'interroge sur l'expatriation forcée ou contrainte et sur le fragile espoir d'un retour, malgré l'hospitalité qu'il reçoit :

Pour diverses raisons encore inexplicables, j'ai eu pour seule demeure, depuis un peu moins de vingt ans, un territoire aux contours imprécis, que j'ai l'habitude de nommer le pays de mon imagination. Je me décourage facilement quand je tente d'expliquer les raisons qui m'ont poussé à démêler l'écheveau de mes désirs et à inventer un pays, où pourquoï, au cours de cette vingtaine d'années, l'invention d'un pays imaginaire m'a paru nécessaire. Primo : durant ces années, il m'a fallu faire face à mes angoisses. Secundo : ça relèverait du miracle, à mon avis, de faire comprendre à d'autres - qui ont toujours vécu au même endroit, n'ont jamais quitté le lieu de leur naissance, bref, dont le

²²⁶ *Ibid.*, p. 143.

²²⁷ *Ibid.*, p. 150.

²²⁸ Taina Tervonen, « Nuruddin Farah : « Un écrivain n'est pas un réfugié », *Migrations intimes*, in *Africultures*, n°68, Paris, L'Harmattan, 2006/3, <https://www.cairn.info/revue-africultures-2006-3-page-113.htm>, mis en ligne le 19 décembre 2013, consulté le 02 février 2021.

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ Nuruddin Farah, *Exils*, traduction française Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Le serpent à plumes, 2010.

²³¹ Nuruddin Farah, *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali diaspora*, New York, Cassel, 2000, *Hier, demain*, traduction française Guillaume Cingal, Paris, Le serpent à plumes, 2001.

lieu de résidence a toujours été aussi tangible que le dessin des frontières internationales sur une mappemonde - comment fonctionne l'esprit du citoyen exilé²³².

L'exil représente ainsi une véritable source d'inspiration pour Nuruddin Farah. Il contribue chez lui à la fabrique de mondes imaginaires qui finissent par se substituer au pays réel. Mais l'exil ne consiste pas seulement en une force de création. Compte tenu de son caractère itératif et de ses différentes figures, l'exil peut aussi s'appréhender comme une catégorie permettant d'appréhender la réception des œuvres littéraires africaines. Celle-ci va jusqu'à toucher l'univers de la production romanesque en elle-même. Romuald Fonkoua précise d'ailleurs : « Quelle que soit l'aire géographique à laquelle chacune d'elle peut être rattachée, ces œuvres peuvent être considérées dans leur ensemble comme des “dialogues d'exilés”, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Bertolt Brecht²³³ ». Autrement dit, les œuvres africaines produites en exil ou traitant de l'exil apparaissent dès lors comme formant des vases communicants. En tant que réservoir d'expériences multiples et singulières, la production littéraire sur l'exil constitue un fond de références et un aspect majeur du paysage de la littérature africaine.

Examinant les romans d'auteurs africains dits des premières générations, Steeve Renombo considère que l'exil peut être évalué, au vu de sa récurrence, comme un thème esthétiquement fécond. Un premier niveau d'analyse peut de son point de vue s'organiser à partir d'une « description des deux figures principales de l'exil : à savoir l'exil externe et l'exil interne ». Dans un second temps, l'analyse peut se situer au niveau de la poétique, passant d'un « traitement thématique à un traitement beaucoup plus scriptural. Ici, un déplacement s'effectue : des mots/maux d'exil, au sens où ses mots viennent nommer la douleur d'un drame existentiel en cours, à l'exil même des mots²³⁴ ». Dans les lignes qui suivent, nous nous proposons de nous interroger sur la fortune critique de la fictionnalisation africaine de l'exil.

²³² *Ibid.*, p. 101.

²³³ Romuald Fonkoua, « Roman et poésie d'Afrique francophone : de l'exil et des mots pour le dire », in *Revue de Littérature Comparée*, Paris, Didier Érudition, 1993, N°1, p. 25.

²³⁴ Steeve Renombo, *L'écriture et le voyage : Approche de l'itinérance*, op. cit., p. 54.

2- La littérature de l'exil et sa réception

De l'Afrique en Occident et de l'Occident en Afrique, la mobilité des sujets demeure une source inépuisable de débats critiques. En effet, les auteurs africains ne présentent pas seulement des personnages en proie aux aspérités qui jalonnent le chemin de l'exil, mais les personnages dont on découvre le parcours sont également représentatifs de l'expérience exilique des auteurs eux-mêmes. Boniface Mongo-Mboussa parle d'ailleurs des romans produits dans les années 1950 comme de romans de « l'exil » aux connotations « autobiographiques²³⁵ ». Dans une étude qu'il consacre à « l'itinéraire intellectuel de la petite communauté d'Africains résidant à Paris » dans les années 1940-1960, Philippe Dewitte met en lumière les préoccupations qui ont informé les productions littéraires ainsi que les observations faites par plusieurs acteurs du monde noir. En effet, en situation d'exil, « il semble que les Africains aient du mal à s'adapter à leurs nouvelles conditions de vie en France, et plus encore à Paris²³⁶ ». Certains auteurs font état de l'indigence matérielle et de l'impécuniosité de leurs personnages. Cette situation sociale, parfois accablante, nourrit la prise de parole d'écrivains se présentant tels des chroniqueurs du réel vécu par les exilés africains à Paris.

Mongo Béti présente ces difficultés matérielles comme un ensemble de « problèmes de l'étudiant noir ». Il décrit notamment la vie d'étudiants désargentés, peinant à boucler leur fin de mois. Pour Mongo Béti, les étudiants noirs ne peuvent s'offrir les richesses culturelles proposées par « la ville lumière ». Ni cinéma, ni théâtre, et encore moins les bals où d'après certains, les Africains sont censés passer leurs nuits. Mongo Béti insiste sur une précarité préjudiciable à des étudiants dont le premier objectif en terre étrangère est la réussite. En revanche, dans son roman *Kocumbo, l'étudiant noir*, Aké Loba représente des étudiants noirs soucieux de leur apparence physique, quitte à vivre au-dessus de leurs moyens :

La plupart des jeunes noirs de France [...] ne manquaient pas d'argent, mais tout allait dans les frais de costumes. Ils voulaient tous se faire passer pour des princes africains aux yeux des filles qu'ils courtoisaient [...]. Ceux qui suivent des cours sont très rares, dans le quartier. La plupart de ceux que tu vois n'y vont que pour se faire valoir et pour faire la connaissance de nouvelles filles²³⁷.

L'étudiant se trouve placé devant un dilemme, entre une vie de plaisirs offerts par la capitale française et le dur labeur des études, aggravé par le déracinement : « Ni "chemin de croix", ni "bamboche", la vie de la majorité des potaches africains est plutôt faite de ces multiples

²³⁵ Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, op. cit., p.38.

²³⁶ Philippe Dewitte, « Intellectuels et étudiants africains à Paris à la veille des indépendances (1945-1960) », <https://books.openedition.org/psorbonne/989?lang=fr>, article cité.

²³⁷ Aké Loba, *Kocumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960. p. 162.

difficultés quotidiennes qui sont le lot quotidien de tous les étudiants et qui sont aggravés chez eux par des problèmes d'adaptation (en particulier le climat)²³⁸. »

Comme nous l'avons fait remarquer plus haut, il semble que le traitement de l'exil en littérature africaine a connu deux orientations majeures qui ont inspiré la critique : l'exil intérieur et l'exil extérieur. Mais alors comment parvenir à distinguer les deux ? Comment cela est-il lisible, voire explicable du point de vue de l'écriture ? Selon Michaela Enderle-Ristori, l'exil « joue donc sur une dichotomie "intérieur/extérieur" comprise d'abord au sens géographique, territorial, et basée sur l'existence, implicite, d'une frontière qu'il s'agit de franchir²³⁹ ». De ce point de vue, l'exil est avant tout un mouvement physique, un déplacement vers l'extérieur par-delà les espaces. Pour désigner ou décrire l'exil intérieur, Michaela Enderle-Ristori ajoute :

Mais qu'il s'agisse d'un exil forcé ou choisi, la dichotomie "intérieur/extérieur" joue également sur le plan psychologique, dans la perception que nous avons du monde et de nous-mêmes. En pensant le bannissement comme une forme d'expulsion d'un individu hors d'un groupe ou d'une entité sociale, l'exil devient l'expérience quasi ontologique de l'être rejeté sur lui-même, il est sentiment de solitude et d'isolement²⁴⁰.

L'exil physique et géographique affecte également la dimension psychique du sujet. Le couple exil intérieur/extérieur se déploie aussi au sein de la création littéraire africaine en regard de quelques éléments formels.

Lorsque l'on considère certains titres de romans africains parus dans les années 1950-1960, nous sommes placés en face à une indication de mouvement. C'est le cas de nombreux classiques de la littérature africaine qui abordent l'exil de personnages qui vivent en Europe puis retournent « vers leurs terres natales, où ils finissent par retrouver leur équilibre mental²⁴¹ ». Parmi ces romans, on peut citer pour l'espace francophone : *Chemin d'Europe* (1960) du Camerounais Ferdinand Oyono, *Un nègre à Paris* (1959) de l'Ivoirien Bernard Dadié, etc. Dans le champ africain anglophone, on peut retenir aussi quelques titres qui font écho au déplacement, à l'exclusion sociale des personnages et au combat que mènent ces derniers pour retrouver une sécurité intérieure et maintenir leur « indépendance d'esprit²⁴² ». C'est le cas de *The Wanderers* (1971) du Sud-Africain Ezékiel Mphahlele qui africanise son

²³⁸ Philippe Dewitte, article cité, p. 10.

²³⁹ Michaela Enderle-Ristori, « De mémoire(s) d'homme. Narration et commémoration chez Heinrich Mann pendant l'exil américain », in Pierre-Yves Moquais (dir.), *Paroles, et écritures de l'exil*. Errances, postures, fécondité, Presse universitaires François Rabelais, 2020, p. 156.

²⁴⁰ *Idem*.

²⁴¹ Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, op. cit. p. 38.

²⁴² Denisse Coussy, *Littérature d'Afrique anglophone*, op. cit., p. 59.

prénom en Es'kia, dès son retour en Afrique du Sud, de *Second Class Citizen* (1974) de Buchi Emecheta ou de *Search Sweet Country* (1982) du Ghanéen Kojo Laing, etc.

Au-delà des titres qui suggèrent le déplacement, les œuvres se construisent sur une thématique de l'exil. Denise Coussy remarque par exemple que les écrivains africains francophones comme anglophones traitent d'abord de l'exil dans sa dimension extérieure :

Lorsque ces écrivains abordent le thème de l'exil leurs positions évoluent au fil des ans. Dans les premiers textes publiés, ils ont d'abord décrit les tribulations classiques d'un étudiant africain en Europe. Ces jeunes gens qui arrivent dans des pays dont ils ignorent pratiquement tout posent d'abord un regard ébloui sur les villes lumières²⁴³.

De fait, l'exil [extérieur] comme l'observe Boniface Mongo-Mboussa, « devient un lieu d'initiation à travers lequel les héros prennent conscience de leur altérité, se découvrent à eux-mêmes, et tombent de temps à autre dans une impasse existentielle qui les conduit parfois à la mort²⁴⁴ ».

Toutefois, l'exil extérieur est difficilement séparable de l'exil intérieur dans le roman africain, car le mouvement physique prend au piège l'être intérieur du personnage. Ceci induit le plus souvent une souffrance qui se lit au-delà de l'éloignement géographique comme l'explique Steeve Renombo dans la définition qu'il propose de ce phénomène :

Sous la désignation d'exil externe se trouve pointées les situations d'exil géographique. Trois postures seront retenues : le départ du village vers la grande ville ; le départ de cette ville pour l'Europe dénommé "voyage à l'envers" et enfin, l'assignation à se déplacer sempiternellement face à la radicalité du mal métaphysique²⁴⁵.

Le « mal métaphysique », désignant encore un mal être intérieur indescriptible, apparaît comme l'acmé de l'exil extérieur. L'expérience se traduit par une succession de ruptures avec l'espace natal qui culmine en la perte tragique des personnages. Le héros paysan d'Eza Boto, Banda, expérimente d'ailleurs les turpitudes de l'exil extérieur dans la « ville cruelle » de Tanga²⁴⁶. En revanche, « de retour d'un exil [extérieur] de sept ans consécutif à l'assassinat d'Ezeulu », Okonkwo, le héros déchu de Chinua Achebe se résigne complètement devant la transformation de son village par l'action missionnaire coloniale : « Là il expérimente la douleur d'un exil interne irrémédiable. Il ne comprend pas l'attentisme des villageois devant l'installation des « oreilles rouges constatant son impuissance à lutter seul contre un mouvement qui excède ses forces [...] »²⁴⁷ ». Okonkwo est victime d'une violence symbolique qui l'expulse

²⁴³ Denise Coussy, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, op. cit., p. 33.

²⁴⁴ Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, op. cit., p. 38-39.

²⁴⁵ Steeve Renombo, *L'écriture et le voyage : Approche de l'itinérance*, op. cit., p. 56.

²⁴⁶ Eza Boto, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1971.

²⁴⁷ Steeve Renombo, *L'écriture et le voyage : Approche de l'itinérance*, op. cit., p. 69.

de son univers et le voue à une véritable déshérence ontologique. Toujours à partir de l'expérience d'Okonkwo, une autre distinction peut encore s'établir entre l'exil « intérieur », dans son propre pays, et l'exil « interne », à l'intérieur de soi-même. Dans le premier, le personnage ne se trouve pas en dehors des frontières nationales ou régionales, mais il est tenu à l'écart de sa demeure. Dans le second, le personnage vit une réclusion au-dedans de lui-même, un enfermement en soi-même, une forme d'aliénation. L'exil interne se traduit ainsi en une introversion du sujet, qui annihile toute possibilité de déplacement géographique ou symbolique.

La critique relève également un tournant décisif dans le traitement des catégories de l'exil à l'ère des indépendances. De fait, le procès de l'exil intérieur semble l'emporter sur l'exil extérieur à la suite de l'émergence des pouvoirs dictatoriaux : « Privés des libertés essentielles [...], les écrivains étouffent dans leur pays natal et traduisent leur mal d'être à travers les faits et gestes des personnages qu'ils mettent en scène. De ce point de vue, le titre du roman du Congolais Tchitchevellé Tchivella *L'exil ou la tombe* (1986) est très significatif²⁴⁸ ». Dans certains pays africains devenus des prisons à ciel ouvert, le rôle de l'écrivain, dit Denise Coussy, consiste à traquer les raisons de vivre ou, du moins, de survivre. Elle poursuit en disant :

Une des plus belles métaphores retenues pour décrire cette volonté de résister est peut-être celle utilisée par Chinua Achebe, qui dans un des poèmes de son recueil *Beware, Soul Brother*, célèbre la ténacité d'un pauvre plant de mangue qui parvient à s'insérer dans les interstices du béton²⁴⁹.

M. a. M. Ngal²⁵⁰ s'interroge, quant à lui, sur l'ambiguïté du primat de l'exil intérieur sur l'exil extérieur en littérature africaine : « Où placer la frontière entre ceux de l'intérieur (ou règnent corruptions, compromissions, complicités politiques, sociales), et ceux du “dehors”, installés dans la “mémoire pure”, dans la mythification et la nostalgie²⁵¹ ? ». En raison de l'ambivalence de la réponse, le critique conclut : « La notion d'exil ne semble donc pas être une notion pertinente pour départager les écrivains nationaux en deux catégories : les uns et les autres, à des degrés divers, sont des exilés²⁵² ».

En somme, la critique sur les premières évocations de l'exil dans le roman africain révèle une déliquescence de l'être et une déshumanisation des lieux de vie. Écrire en exil ou sur

²⁴⁸ Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, *op. cit.*, p. 40.

²⁴⁹ Denise Coussy, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, *op. cit.*, p. 110.

²⁵⁰ On lira ici non pas Georges Ngal, car l'auteur utilise alors les initiales de son patronyme, à savoir Mbwil a Mpaang Ngal.

²⁵¹ M. a. M. Ngal, « Nationalité, résidence, exil », *Littératures nationales 1. Modes ou problématiques*, *op. cit.*, p. 45-46.

²⁵² *Ibid.*, p. 46.

l'exil s'énoncerait dans les dimensions d'une « vie et demie » selon les termes de Sony Labou Tansi :

La Vie et Demie ça s'appelle écrire par étourderie. Oui. Moi qui vous parle de l'absurdité de l'absurde, moi qui inaugure l'absurdité du désespoir – d'où voulez-vous que je parle sinon du dehors ? À une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, comment voulez-vous que je parle sinon en chair – mots-de-passe ? J'ose renvoyer le monde entier à l'espoir, et comme l'espoir peut provoquer des sautes de viandes, j'ai cruellement choisi de paraître comme une seconde version de l'humain pas la dernière bien entendu – pas la meilleure – simplement la différente. Des amis m'ont dit : "Je ne saurais jamais pourquoi j'écris." Moi par contre je sais : j'écris pour qu'il fasse peur en moi. Et, comme dit Ionesco je n'enseigne pas, j'invente. J'invente un poste de peur en ce vaste monde qui fout le camp²⁵³.

Dans cet extrait tiré de l'avertissement aux lecteurs, Sony Labou Tansi inaugure par « ce livre [qui] se passe entièrement en [lui] » l'ère de la représentation de la crise identitaire chez de nombreux sujets déplacés. L'écriture de l'exil chez Sony Labou Tansi apparaît comme la conséquence directe de la dictature.

À partir des années 1990, la représentation de l'exil revêt des formes différentes de celles des années 1950, notamment dans le roman migrant. Les auteurs postcoloniaux renouent avec le voyage initiatique et font traverser d'autres rives à leurs personnages. Ils cartographient d'autres territoires esthétiques et proposent de nouvelles représentations de la déterritorialisation du sujet. L'errance, fille de l'exil, constitue ainsi une variante thématique structurante dans les littératures africaines et diasporiques écrites à partir des années 2000 si bien que les écrivains contemporains postcoloniaux semblent parfois écrire par « excès d'exil »²⁵⁴. Dans les lignes qui vont suivre, nous aborderons les modalités d'inscriptions de l'exil dans les œuvres de notre corpus.

²⁵³ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 9.

²⁵⁴ Cécile Van Den Avenne (dir.), « Tierno Monénembo : écrire par excès d'exil », in *Études Littéraires Africaines*, n°49, 2020.

B- L'exil en littérature postcoloniale

C'est toujours au sein d'un espace diffracté que le sujet postcolonial est projeté et l'exil provoque et révèle les tourments profonds des personnages mis en scène dans les romans de notre corpus. Chimamanda Ngozi Adichie représente par exemple les multiples défis auxquels sont confrontés les exilés africains aux États-Unis. Si son approche marque la pluralité des oppressions, sociales, raciales et sexuelles, elle traduit aussi « l'intangibilité des faits [et] leur centralité dans le développement de nos sociétés, pour faire l'histoire d'un monde en nègre et blanc²⁵⁵ ». La représentation de l'exil chez Taiye Selasi passe par la dispersion des membres d'une famille dans divers lieux et le roman travaille à la difficile reconstitution d'une possible unité. C'est aussi en situation d'exil que les personnages de Leonora Miano vont prendre conscience de la singularité de leur parcours et de l'originalité de leur identité. Dany Laferrière met en perspective l'exil d'un journaliste qui pourrait être son double littéraire dans son parcours entre deux mondes : les Caraïbes et le continent nord-américain. Dans l'œuvre de Mabanckou, la question de l'exil semble être traitée avec sérénité et en connaissance de cause grâce au recul permis par l'écriture autobiographique qui permet à l'auteur de redonner du sens à son parcours entre Afrique et Europe.

Le traitement postcolonial de l'exil met en lumière les nombreuses voix/voies qui émergent pour l'exilé postcolonial. En effet, si l'exil continue d'apparaître comme une source d'angoisse et de crise identitaire, il est aussi, paradoxalement, le moment à partir duquel le sujet postcolonial amorce l'exploration de nouveaux paradigmes existentiels. Parmi ces nouvelles références, on peut évoquer la cartographie de chemins culturels, l'exploration des potentialités identitaires, le travail sur la langue d'écriture et le dévoilement de nouvelles politiques et poétiques d'habitabilité du monde. Le questionnement postcolonial de l'exil remet en perspective la possibilité de *faire société humaine*, d'autant que l'expérience littéraire nous aide à repenser « les figures du semblable, mais aussi les questions de l'altérité et de l'appartenance. Elle appelle à un élargissement du politique et a pour corollaire de repenser notre manière d'habiter ce monde²⁵⁶ ».

Aedín Ní Loingsigh observe par ailleurs que des modifications sont intervenues dans l'identité et l'esthétique des auteurs postcoloniaux traitant de l'exil :

Il en résulte que l'écriture postcoloniale commence à s'émanciper et participe de plus en plus explicitement à la construction et à la dissolution de l'identité de l'écrivain africain. Ceci s'exprime

²⁵⁵ Aurélie Michel, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, Paris, Seuil, 2020, p. 14.

²⁵⁶ Felwin Sarr, *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2019, p. 16.

surtout par l'éclatement des formes et dans une tension croissante entre l'identité collective et l'identité individuelle de l'écrivain. Le corollaire de ce développement est que l'exil africain ne se définit plus par la simple opposition entre la France et l'Afrique, mais qu'il s'explique par des réalités de plus en plus complexes où l'appartenance religieuse et l'identité sexuelle, par exemple, deviennent des facteurs individuels importants. Le réseau des relations du monde postcolonial supprime progressivement l'ancienne géographie binaire de l'exil africain, et le contexte social et culturel de l'exilé postcolonial se définit de plus en plus par une hybridation croissante²⁵⁷.

La critique constate le dépassement des binarismes au profit des réseaux et des complexités postmodernes. Le traitement postcolonial de l'exil nous entraîne ainsi vers un changement de paradigmes aussi bien dans l'écriture que dans la manière dont chaque exilé se perçoit et se dit. Faut-il parler au nom de tous les exilés en provenance des anciennes colonies ou bien faut-il se cantonner à sa propre expérience ? Tel est le choix face auquel se trouver placé l'écrivain postcolonial. Et même si l'écriture postcoloniale de l'exil a le mérite de souligner le dialogue des cultures et la possible réfraction des identités, Aedín Ní Loingsigh précise :

L'hybridité ne signifie pas la fin de l'étrangeté, et elle ne marque pas non plus la fin des inégalités de race, de classe et de sexe dont l'épreuve douloureuse de l'exil porte la marque. Gageons donc que l'écrivain africain ne fléchira pas face au défi universel qui est en jeu dans l'exil, et que l'écriture lui permettra aujourd'hui comme hier de faire face à la rupture dans le cadre d'une esthétique africaine sans cesse renouvelée²⁵⁸.

De ce fait, penser et écrire l'exil postcolonial consiste à relever les défis de la construction de soi à partir de la faille, de la rupture, mais également dans la relation à l'Autre. La représentation de l'exil à l'ère postcoloniale révèle sans doute la douleur inhérente au déplacement, mais aussi la fécondité de cette expérience humaine aux résonances plurielles. Dans *Réflexions sur l'exil*, Edward W. Saïd explique :

L'exil, s'il constitue étrangement un sujet de réflexion fascinant, est terrible à vivre. C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable. S'il est vrai que la littérature et l'histoire évoquent les moments héroïques, romantiques et glorieux, voire triomphants, de la vie d'un exilé, ces instants n'illustrent que des efforts destinés à résister au chagrin écrasant de l'éloignement²⁵⁹.

Dans son approche, Saïd contrebalance toujours l'amertume ou la douleur que procure l'exil par la stimulation intellectuelle qu'elle crée chez le sujet exilé car le sens de la perte joue un rôle d'aiguillon. C'est sans doute cette dualité qui fait de l'exil une réalité oxymorique, alliant souffrance et bonheur. Pour Edward Saïd, il convient de rester lucide dans l'interprétation de l'exil et il faut distinguer entre la part de la réalité « terrible à vivre » et la

²⁵⁷ Aedín Ní Loingsigh, « L'exil dans les littératures africaines d'expressions française : esquisse d'un thème », in *Mots pluriel*, n°17, avril 2001, <https://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1701anl.html>, consulté le 28 janvier 2021.

²⁵⁸ *Idem*.

²⁵⁹ Edward W. Saïd, *Reflections on Exile*, London, Granta Books, 2000, *Réflexions sur l'exil*, traduction française Charlotte Woillez, Paris, Actes Sud, 2008, p. 241

manière dont l'exil est sublimé par la fiction. Dans le dernier cas, on cherche à repérer les stratégies de résistance mises en œuvre par l'exilé afin de ne pas succomber « au chagrin écrasant de l'éloignement ». Cette double perception de l'exil entre en résonance avec l'expérience de Dany Laferrière et Alain Mabanckou. Pour le premier, l'exil agit dans un premier temps comme une sanction. L'auteur, tout comme son personnage dans *L'énigme du retour*, a été contraint de quitter son pays et c'est bien plus tard que son exil québécois se révèle comme une fenêtre ouverte sur le monde. Quant à Alain Mabanckou, l'exil est davantage présenté comme un acte volontaire, conscient et assumé, et qui semble même nécessaire à toute œuvre de création.

En contexte postcolonial, l'exil apparaît comme une expérience littérairement productive comme pour Leïla Sebbar et Nancy Huston, qui entretiennent une correspondance suivie sur leur situation « d'écrivains "à la croisée" des langues, des pays, des continents, d'ici et d'ailleurs²⁶⁰ ». Ce dialogue épistolaire entre les deux écrivaines donne lieu à la publication de l'ouvrage, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*²⁶¹. Dans l'entretien qu'elle accorde à Monique Hugon, Leïla Sebbar compare l'exil à la fugue, non sans en indiquer les apports :

Ce n'est pas un hasard si tous les héros que je choisis et que j'aime sont des fugueurs ; "fuguer", cela veut dire sortit du ghetto, cela veut dire se "rencontrer", souvent dans des situations de conflit ; mais des situations de conflit sont aussi porteuses d'autre chose, elles ne sont pas seulement destructrices. Fuguer c'est aller vers le croisement, la fugue est le mouvement de l'exil²⁶².

En interrogeant la mise en écriture de l'exil dans la prose postcoloniale, il s'agit toujours de se montrer attentif à l'itinéraire complexe d'un sujet souvent écartelé dans un entre-deux : « Déchiré entre le pays qu'il a quitté – aimé mais invivable – et le pays abordé – à adopter dans l'urgence –, celui-ci est pris entre deux émotions, deux angoisses, deux désirs ». Mais plus encore, « le chagrin de la séparation lui révèle la saveur du monde quitté et le manque de ce qui lui a donné ses fondements²⁶³ ». L'écriture de l'exil apparaît donc chez certains écrivains contemporains comme le moyen de repenser les rapports distendus entre des personnages appartenant à une même communauté. L'auteur représente des trajectoires diverses, mais les

²⁶⁰ Propos recueillis par Monique Hugon, « Leïla Sebbar ou l'exil productif », *Littératures nationales 2. Langues et frontières*, in *Notre Librairie*, n° 84, juillet-septembre, 1986, p. 32.

²⁶¹ Leïla Sebbar & Nancy Huston, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris, Stock, 1985.

²⁶² *Ibid.*, p. 85.

²⁶³ Danièle Sabbah, « Dans ces lignes je mets des mots d'exil » : l'exil de la ligne d'horizon à la ligne d'écriture », in Pierre-Yves Moquais (dir.), *Paroles et écritures de l'exil*, op. cit., p. 36-37.

histoires tendent à se jouer sur une scène commune : « Hier, phénomène individuel, l'exil est devenu aujourd'hui destin collectif ou de masse²⁶⁴ ».

L'exil dans le cadre de l'émigration est souvent accompagné de conditions : la nécessité de la réussite sociale et la réinsertion dans le tissu social d'origine, mais à une autre place. Dans son roman *Bleu Blanc Rouge*, Alain Mabanckou dépeint les vicissitudes d'un personnage qui pressent le rejet qu'il va subir à cause de l'échec de son exil parisien. En effet, Massala-Massala sait que son retour au pays est conditionné à la possession de richesses matérielles et le récit s'ouvre et se referme sur la crainte de ce jugement-châtiment qui l'attend. L'incipit évoque le sujet sur le mode interrogatif :

Croyez-moi, ce n'est pas tant l'affrontement qui me désespère ; je suis rompu à cela. Ces sont plutôt, je le devine d'ici, tous ces yeux écarquillés, toutes ces mains déployées qui m'attendent. C'est une promesse que chacun de nous porte comme la tortue porte sa carapace. [...]. Je me sens chargé d'une mission qu'il faut accomplir à tout prix. Autrement que leur dirais-je ? Que je n'ai pas pu aller jusqu'au terme ? Vont-ils m'excuser ? Vont-ils me comprendre²⁶⁵ ?

Le dénouement de son parcours est quasi prophétique :

Je serai la risée du quartier. Mais je serai chez moi. J'y serai, l'oreille indifférente à la foule qui me montrera du doigt. Les gens diront ce qu'ils voudront. Ils me houspilleront, me fronderont. Ils se laisseront bien un jour. Je n'ai plus peur de ces procureurs. Ils ne prennent pas le temps de tout comprendre. Ils ne savent pas que notre monde à nous est un autre monde. Dans un milieu qu'on découvre à peine, on ne peut rien prévoir. Rien du tout²⁶⁶.

Massala-Massala serait ainsi parti pour l'Europe en portant les espoirs et les espérances de toute sa communauté, famille, amis et connaissances compris. Le rêve « bleu blanc rouge » doit se réaliser pour la communauté d'origine et ne saurait être démenti. L'exilé a le devoir de constituer un modèle de réussite d'après Mabanckou qui, à son retour au Congo, confie : « J'ai rencontré mes oncles et tantes, mes innombrables neveux, des soi-disant amis. Beaucoup m'ont réclamé de l'argent. L'exilé est censé avoir réussi et, s'il est parti aux États-Unis, c'est le summum²⁶⁷ ». L'exil postcolonial apparaît ici comme une aventure collective vécue par le truchement d'un individu. L'exil est d'autant plus signifiant que l'auteur l'explore à travers divers aspects : la raison du départ, la situation d'arrivée et le moment du retour. Au retour, la communauté attend que l'exilé déballe son bagage de réussite et non qu'il expose son capital d'échecs et de douleurs.

²⁶⁴ Désiré Wa Kabwe-Segatti, « L'exil dans les littératures africaines postcoloniales », in Hyacinthe Carrera (dir.), *Exils, op. cit.*, p. 78.

²⁶⁵ Alain Mabanckou, *Bleu Blanc Rouge*, Paris, Présence Africaine, 1998, p. 12.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 215.

²⁶⁷ Propos recueillis par Marianne Payot « Alain Mabanckou : « l'exilé est censé avoir réussi » : https://www.lexpress.fr/culture/livre/alain-mabanckou-l-exile-est-cense-avoir-reussi_1226092.html, consulté le 08 janvier 2020.

À l'ère postcoloniale, l'exil semble davantage s'écrire au pluriel, car il retrace une expérience collective selon une typologie de situations. L'exil demeure donc un *topos* littéraire traité de manière spécifique par la prose contemporaine postcoloniale. Désiré Wa Kabwe-Segatti critique la manière dont « la problématique coloniale et postcoloniale a historicisé, mais aussi quelque peu banalisé ce trope littéraire, en l'associant à des concepts comme l'identité ou l'émigration souvent liés l'un à l'autre²⁶⁸ ». De ce point de vue, l'exil ne saurait se réduire à une question identitaire ou sociale, mais constitue le lieu à partir duquel l'auteur développe une nouvelle poétique. L'expérience de la migration est aussi une question de langue et d'écriture car les déplacements sociaux contemporains jouent un rôle fondamental dans la formulation de « paroles déplacées²⁶⁹ » qui jalonnent l'aventure humaine. Désiré Wa Kabwe-Segatti défend l'enjeu postcolonial de l'exil dans un contexte globalisé de « déterritorialisation » :

Consubstantiel à la littérarité, l'exil s'affranchit du poids de localisations purement géographiques ou sociologiques, pour devenir une "vision déterritorialisée" du monde contemporain, un "regard relatif sur le monde" qui "témoign(e) d'une volonté de porter un regard nouveau sur l'expression de l'exil au-delà des problématiques de la double culture et du déchirement identitaire". C'est dans ce regard que s'inscrivent ces questionnements : en quoi l'exil comme espace de matérialisation du "dire", pas forcément de son "mal-être, influe-t-il sur la création, malgré sa délocalisation²⁷⁰ ?

Dans cette optique, une interrogation postcoloniale de l'exil revient à « s'intéresser aux paroles, aux écritures de l'exil et aux bouleversements personnels et culturels qu'elles véhiculent²⁷¹ ». On retrouve ici le triptyque : expérience sociale, parole et écriture qui inspire certaines réflexions à Roland Barthes. Dans un point intitulé « L'écriture et la parole », Roland Barthes aborde les incidences entre ce qu'il nomme, d'une part, le « verbe de l'écrivain » et d'autre part le « verbe des hommes²⁷² ». Le premier type verbal renvoie à la manière conventionnelle et sérieuse qui caractérise la prise en charge du fait social par la parole de l'écrivain. En un mot, le verbe de l'écrivain débouche sur l'écriture et conserve une forme de respect de la norme établie. Le deuxième type verbal se rapporte, quant à lui, à un usage plus trivial, détaché et personnel du fait social à travers la parole. Ici, la finalité n'est pas l'écriture, mais la subsistance des traces ou des signes du langage oral.

À un moment de son histoire, observe Roland Barthes, la littérature française par le biais de Marcel Proust brise les barrières des conventions. L'écrivain fait se rencontrer au sein du

²⁶⁸ Désiré Wa Kabwe-Segatti, « L'exil dans les littératures africaines postcoloniales », in Hyacinthe Carrera (dir.), *Exils*, op. cit., p. 77.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 78.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 79.

²⁷¹ Pierre-Yves Moquais, *Parole et écriture de l'exil*, op. cit., p. 13.

²⁷² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 64.

texte littéraire « verbe de l'écrivain » et « verbe des hommes ». Ainsi, poursuit Roland Barthes, la littérature commence à connaître la société comme une Nature dont elle pourrait peut-être reproduire les phénomènes. Au nombre de ces événements que désigne Roland Barthes, nous pourrions citer l'exil dans sa réalité humaine et historique. Par ailleurs, tout comme « le langage littéraire se fonde sur la parole sociale²⁷³ », ce même langage peut se référer à l'exil en tant que réalité sociale. En s'inspirant de l'exil : « la littérature ne serait plus un orgueil ou refuge²⁷⁴ », mais « elle s'assigne de rendre un compte immédiat, préalable à tout autre message, de la situation des hommes murés dans la langue de leur classe, de leur région, de leur profession, de leur hérédité ou de leur histoire²⁷⁵ ». En somme, de l'exil vécu à l'exil écrit, l'écrivain semble poursuivre un objectif particulier : nous « plonger dans l'opacité poisseuse et les rebondissements jubilatoires de la condition qu'il décrit²⁷⁶ ». L'écriture postcoloniale de l'exil serait ainsi une prise en compte jouissive aussi bien du déplacement du sujet que des « rebondissements » linguistiques susceptibles de structurer le tissu narratif.

Le contexte littéraire postcolonial confère alors au phénomène de l'exil une résonance particulière. Edward Said considère que la lecture de l'œuvre ne doit pas se faire uniquement à partir de son économie interne et que la question de l'exil peut fournir au texte un espace d'interprétation. La prise en charge de cette expérience réelle permet de relever les richesses du contexte qui donnent naissance à l'œuvre et lui assurent son ancrage²⁷⁷. Edward Said s'oppose ici à une réception de l'œuvre fondée seulement sur la logique structuraliste et formaliste. De plus, souligne-t-il, notre contemporanéité se compose d'êtres qui ont souvent vécu l'expérience du déplacement :

La nouveauté de notre époque [...] c'est le grand nombre d'individus qui ont fait l'expérience du déracinement et des dislocations qui les ont transformés en expatriés, exilés. Ces épreuves engendrent une urgence, pour ne pas dire une précarité de la vision et une fragilité de l'énoncé, qui rend l'usage du langage bien plus intéressant et provisoire qu'il ne l'aurait été autrement²⁷⁸.

Le rapport entre l'expérience de l'exil et l'écriture est mis en évidence par Said, dont l'autobiographie s'intitule d'ailleurs *Out of place*²⁷⁹. L'exilé peut être rendu aphone par les peines endurées : c'est pourquoi l'exil a sans doute besoin d'un effort d'écriture qui peut aider l'exilé à poser des mots sur ses maux. En conférant cette dimension plus symbolique à l'exil,

²⁷³ *Ibid.*, p. 63.

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ Edward W. Said, *Réflexions sur l'exil*, *op. cit.*, p. 14.

²⁷⁸ *Idem.*

²⁷⁹ *Out of Place. A Memoir* [1999], Londres, Vintage, 2000 ; À *Contre-voie*, traduction française Brigitte Caland et Isabelle Genet, Paris, Le Serpent à plumes, 2002.

l'écriture apparaît comme compensation du pays et de la culture perdus et remède à la fracture impériale. Pour Said, loin d'être « un panorama futile²⁸⁰ » ou une thématique éculée, l'exil constitue encore un « fait²⁸¹ » incontournable dans la production du texte littéraire contemporain.

L'exil travaille profondément à l'élaboration de la pensée et de la création migrantes postcoloniales. Au sein du roman du retour, l'exil apparaît comme une expérience implacable pour le sujet déplacé. Dans les œuvres qui composent notre corpus, les péripéties de l'exil sont au cœur du tissu narratif et jalonnent le parcours des personnages. Dans la plupart des cas, ces derniers sont confrontés à des questionnements inhérents à leur condition de femmes ou d'hommes souffrant de la séparation d'avec leur pays d'origine :

Comme épreuve, l'exil représente la précarité, la vulgarité, la fondamentale inconsistance de tout ce qui semblait acquis ou permanent : une telle transformation creuse dans l'existence le vide problématique du non-sens, et renvoie à une sorte de place vide ou d'absence²⁸².

Dès lors, le roman postcolonial du retour pose à sa manière la question du vacillement identitaire et des potentielles stratégies de résistance à la perte du sujet. En effet, le traitement postcolonial de l'exil semble répondre à la crainte formulée par Cheikh Hamidou Kane : « Il arrive que nous soyons capturés au bout de notre itinéraire, vaincus par notre aventure même. Il nous apparaît soudain que, tout au long de notre cheminement, nous n'avons pas cessé de nous métamorphoser, et que nous voilà devenus autres²⁸³ ». Le roman du retour évoquant l'exil examine les conséquences contemporaines de « l'itinéraire », de l'« aventure » et du « cheminement » du sujet migrant, parfois conduit à sa perte. En considérant l'exil dans la prose du retour, nous tenterons de cerner un discours qui témoigne certes de la fragilité humaine, mais aussi de sa force potentielle en tant qu'être. C'est dans ce sens que penser ou écrire l'exil en postcolonie deviendrait non pas le début « de quelque chose, mais de quelqu'un, qui devient lui-même, en écrivant, un peu plus existant²⁸⁴ ». Partant donc de notre corpus, nous mettrons en exergue trois différentes approches de l'exil dans le roman du retour. Il s'agira tout à tour d'aborder l'exil et l'identité, l'exil et la question du nationalisme, enfin le lien entre l'exil et la langue.

²⁸⁰ Edward W. Said, *Réflexions sur l'exil*, op. cit., p. 17.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁸² Augustin Giovannoni (dir.), *Écritures de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 7.

²⁸³ Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, op.cit., p. 133.

²⁸⁴ Augustin Giovannoni, *Écritures de l'exil*, op. cit., p. 8.

C- L'exil dans le roman du retour

À partir des romans de Taiye Selasi et de Chimamanda Ngozi Adichie, notre objectif consiste à interroger le rapport entre exil, identité et origine. La question est de savoir comment s'énonce l'identité de différents personnages à l'aune de leurs expériences exiliques qui se traduisent parfois dans leur corps. Afin de mieux articuler le devenir de l'identité du sujet exilé, nous examinerons comment se construisent de nouvelles morphologies de l'identité en prenant en compte les différents espaces qu'arpente le sujet exilé

S'interroger sur l'origine d'un sujet n'est pas chose aisée, d'autant que notre étude s'inscrit dans la logique des mobilités. En effet, suivant la réalité migratoire, nous parlons de moins en moins d'une origine que des origines. Ainsi avons-nous, d'un côté, l'origine au singulier, pour dire d'un sujet qu'il est unique comme le précise Amin Maalaouf :

Sur ce qu'il est convenu d'appeler "une pièce d'identité", on trouve nom, prénom, date et lieu de naissance, [...], parfois aussi l'empreinte digitale – toute une panoplie d'indices pour démontrer, sans confusion possible, que le porteur de ce document est Untel, et qu'il n'existe pas, parmi les milliards d'autres humains, une seule personne avec laquelle on puisse le confondre, fût-ce son sosie ou son frère jumeau²⁸⁵.

Dans ce cas de figure, l'identité se définit par la différence de soi avec l'autre. Par conséquent : « Mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne²⁸⁶ ». Un élément tel que la carte d'identité consigne des éléments d'état civil, mais peut s'avérer stigmatisant dans le contexte d'émigration qui tend à mettre en marge celui qui est d'une autre origine. D'un autre côté, la notion d'origine se complexifie lorsque des êtres en mouvement cessent de se définir à partir d'une seule provenance socio-culturelle. Dès lors, les origines deviennent plurielles et l'identité se conçoit avec et contre des appartenances multiples. Amin Maalouf précise :

L'identité de chaque personne est constituée d'une foule d'éléments qui ne se limitent évidemment pas à ceux qui figurent sur les registres officiels. Il y a, bien sûr, pour la grande majorité de gens, l'appartenance à une tradition religieuse ; à une nationalité, parfois deux ; à un groupe ethnique ou linguistique ; à une famille plus ou moins élargie ; à une profession ; à une institution ; à un certain milieu social²⁸⁷...

En dehors du rôle significatif des pièces d'état civil dans la désignation des origines de l'Autre, d'autres supports moins formels participent à la redéfinition, voire à l'extension de

²⁸⁵ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, op. cit., p. 18.

²⁸⁶ *Idem*.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

l'identité du sujet. Ce caractère protéiforme de l'identité est donc à saisir à partir du moment où une femme ou un homme se découvre d'autres attaches, parfois dans des cultures différentes. Toutes ces formes d'appartenances font désormais partie des « éléments constitutifs de la personnalité²⁸⁸ » de l'individu. Dans *The World, the Text, the Critic*, Said explique « qu'il existe deux modes d'appartenance du texte et du critique au monde : la filiation et l'affiliation, d'un côté un processus quasi génétique, qui implique une descendance et une loyauté au groupe d'appartenance, de l'autre, un processus dynamique d'identification par la culture fondé sur des convictions communes²⁸⁹ ». L'affiliation forme une dynamique qui établit toutes sortes de relations au sein du monde. C'est en effet cette capacité des sujets à choisir leurs origines et leurs affiliations qui favorise la richesse et la multiplicité de leur identité.

1- Exil et déchéance du personnage migrant

Outre les indices déjà évoqués, notre propos vise à démontrer que le roman du retour met en procès d'autres marqueurs identitaires tels l'origine sociale, la couleur de la peau – le corps –, et l'accent du sujet exilé. Ces différents éléments qui font partie des « gènes de l'âme²⁹⁰ » influencent fortement la manière de percevoir le sujet exilé et surtout ils participent à l'orchestration de sa différence et de son devenir identitaire.

a- Dispersion et improbable unité du sujet

L'exil fait sans doute partie des expériences à partir desquelles la construction personnelle du personnage est mise à rude épreuve. C'est à se demander si les villes occidentales vers lesquelles émigrent certains sujets postcoloniaux ne demeurent pas de villes cruelles. Ainsi, Taiye Selasi met en scène la réalité du malaise du sujet africain en terre américaine. L'un des quartiers de Boston dans lequel vit la famille Sai constitue le premier facteur de la déchéance ressentie par certains membres de cette famille d'émigrés d'origine africaine. En effet, Olu, l'aîné de la fratrie, ne supporte plus d'habiter un quartier qui prend un aspect sordide :

Ce matin-là, leur coin était particulièrement laid, les arbres et les maisons comme privés de vie ; une fine couche de saleté recouvrait les talus enneigés, un pit-bull esseulé aboyait quelque part, une ligne de basse. Le vieux père Noël en plastique et les lampions suspendus aux branches, semblables à des ficelles ornées de strass, ne faisaient qu'empirer les choses. C'était futile, dérisoire²⁹¹.

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ Voir Yves Clavaron, « Edward Said (1935-2003) : un comparatiste dans le monde », in *Revue de Littérature comparée*, 2-2013, p. 241-252.

²⁹⁰ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, *op. cit.*, p. 19.

²⁹¹ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, *op. cit.*, p. 296. « Their corner seemed particularly ugly that morning, the trees and the houses alike drained of life with a thin coat of filth overlaying the snow banks, a lone pit bull barking,

L'une des premières difficultés à laquelle est confronté le sujet exilé est sans doute la nature de l'espace du pays d'accueil dans lequel il doit vivre. À l'instar du quartier anonyme dans lequel habitent les Sai après le départ du père, l'espace se caractérise par une forme d'exiguïté doublée d'une pauvreté infrastructurelle. Le récit désigne cet endroit comme un « coin » (« *a corner* »), un terme à connotation péjorative qui traduit la position périphérique et refermée sur elle-même de ce quartier de Boston. L'indigence même de ce lieu précède la lassitude morale d'Olu à propos de l'absence d'avenir de sa famille qui mène une existence spectrale : « Pourquoi habitons-nous ici, se demanda-t-il, pris d'une colère subite, dans la grisaille, comme des ombres, comme des créatures faites de cendres, dont les timides rêves de richesse sont minés par une crainte que tout s'effondre un jour²⁹² ? ». Le personnage éprouve une double déchéance, à la fois sociale et psychologique. En évoluant ainsi dans un quartier défavorisé, le sujet exilé se transforme en un être sans qualité, c'est-à-dire sans consistance physique ni psychologique, un être vide.

Dans son questionnement sur l'exil, Edward Said pointait déjà la ville d'émigration comme un agent de la zombification et de l'invisibilisation du sujet. De son point de vue, la relation entre le statut social de l'exilé et l'espace dans lequel il va résider détermine fortement son avenir aussi bien social qu'identitaire. En effet, les grandes villes occidentales au sein desquelles s'installent les exilés du roman postcolonial agissent comme des facteurs de leur devenir invisible : « Paris est peut-être une capitale connue pour accueillir des exilés cosmopolites, mais c'est aussi une ville où de nombreux anonymes, hommes et femmes, ont vécu pendant des années dans une solitude et une misère épouvantable : des Vietnamiens, des Algériens, des Cambodgiens, des Libanais, des Sénégalais, [...]»²⁹³. Certes, Said prend ici l'exemple de la France avec la ville de Paris, mais d'autres villes, anglaises comme Londres ou américaines comme New York peuvent réserver le même sort aux exilés venus de différentes régions du monde. La preuve en est que, dans le texte de Taiye Selasi, c'est l'espace urbain de Boston qui travaille à l'invisibilité des Sai. Si l'écrivaine aborde ainsi un problème majeur, le devenir du sujet noir aux États-Unis, elle met surtout l'accent sur l'aspect économique tandis que Ralph Ellison, dans *Invisible Man*²⁹⁴, se situe sur un plan symbolique : il veut casser les

a bass line somewhere. The old plastic Santa and halfhearted Christmas lights flung across branches like strings of paste gems only made matters worse. They were futile. It was useless ». *Ghana Must Go*, p. 220-221.

²⁹² *Idem*. « *Why do we live here*, he wondered, suddenly, *in grayness*, like shadows, like things made of ash, with their frail dreams of wealth overwhelmed by faint dread that the whole thing might one day just up and collapse? » *Ghana Must Go*, p. 221.

²⁹³ Edward W. Said, *Réflexions sur l'exil*, *op. cit.*, p. 244.

²⁹⁴ Ralph Ellison, *Invisible Man*, New York, Random House, 1952.

représentations admises du Noir, qui porte divers masques, autant d'identités qu'on lui impose. Très souvent, l'espace d'émigration se trouve ainsi au fondement de la dépersonnalisation du sujet exilé. L'une des conséquences de cette invisibilisation est la mort symbolique du sujet exilé.

Peu importe « leur timide rêve de richesse, leur intelligence et leurs efforts²⁹⁵ », l'expérience de l'exil demeure pour la famille Sai une situation dégradante et troublante. Cette expérience constitue même un poids constant sur la conscience des parents qui aimeraient tellement mettre leurs enfants à l'abri du besoin. Mais leur indigence est si forte qu'Olu finit par déceler leurs appréhensions : « Ses parents avaient beau le cacher, il se doutait qu'ils avaient souffert, continuaient de souffrir d'une manière invisible, et que la pensée de voir leurs enfants épargnés les rasséraient – pourtant, il en était là²⁹⁶ ». La question porte surtout sur le statut de la deuxième génération, celle née en exil. Ainsi, pour la famille Sai, comme dirait Edward Said, « Ce qui est accompli en exil est sans cesse amoindri par le sentiment d'avoir perdu quelque chose, laissé derrière pour toujours²⁹⁷ ». Un tel fait provoque chez l'exilé un sentiment de nullité voire d'inutilité, d'autant qu'il se trouve dans l'incapacité de trouver sa place dans le pays d'accueil.

Par ailleurs, le sujet exilé comme Olu vit dans une sorte d'entre-deux : « Il pensa à ses camarades de classe, les riches de Brooklyn, les pauvres de Metco, et lui au milieu, coincé entre les deux sans les avantages d'un sentiment d'appartenance, rongé par la honte et la peur²⁹⁸ ». La situation d'Olu et de sa famille dans un espace indéterminé peut rappeler le tiers-espace d'Homi Bhabha²⁹⁹, un espace de liminalité et de passages où se négocient les chevauchements et les déplacements des différences culturelles. Pour autant, l'expérience des personnages de Taiye Selasi n'est guère positive et leur situation d'entre-deux favorise la perte identitaire et renforce leur sentiment de non-appartenance. Chez Taiye Selasi l'ambivalence spatiale qui conduit au déséquilibre identitaire des personnages procède de cet espace intermédiaire, qui

²⁹⁵ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, op. cit., p. 296. [...], their frail dreams of wealth, their intelligence and their hard work. *Ghana Must Go*, p. 221.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 296. «He knew, though they hid it, that his parents had suffered, perhaps were still suffering in some unseen way; that it lightened their burden to think that their children would not have to suffer – and yet here he was. » *Ghana Must Go*, p. 221.

²⁹⁷ Edward W. Said, *Réflexions sur l'exil*, op. cit., p. 241.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 296. «He thought of his classmates, the rich ones in Brooklyn, the poor one in Metco, and he in between, somehow stuck in the middle with none of the comforts of in-group belonging, ashamed and afraid. » *Ghana Must Go*, p. 221.

²⁹⁹ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 81.

devient la métaphore d'un lieu inhabitable. Et l'ambivalence de l'espace qu'occupent Olu et sa famille à Boston illustre leur absence d'ancrage territorial et leur crise identitaire.

Pour compenser ce déséquilibre, l'hybridité pourrait constituer, pour la famille Sai, le moyen d'une négociation identitaire et d'une intégration sociale. Leur patronyme, Sai, a par exemple une résonance étrangère qui n'est pas sans susciter intérêt et questionnement. Ling, une jeune femme d'origine chinoise, croit dans un premier temps que le célèbre chirurgien Kweku Sai est asiatique³⁰⁰. Mais, c'est après avoir rencontré Olu Sai au « Centre culturel américano-asiatique de Yale³⁰¹ », qu'elle découvre la réalité et demande un peu déconcertée : « Vous n'êtes pas asiatique. Attendez. Qu'est-ce que vous faites ici ?³⁰² » De cette surprise naît une proximité donnant lieu à une histoire d'amour flamboyante entre les deux protagonistes. Olu, dont les origines sociales constituaient autrefois une forme de voile assombrissant, retrouve un peu de lumière grâce à l'approbation sociale. Sa relation avec Ling est décrite en des termes mélioratifs et ils forment « le couple glorieux ». « Ling-et-Olu, la petite et le grand, un contraste exemplaire, leurs photos auraient pu faire la pub de Benetton, [...]»³⁰³ ». Ce couple mixte rencontre donc un franc succès auprès des acteurs de la mode, de l'immobilier ou de la lutte contre les inégalités sociales. Olu et Ling deviennent les égéries de leur monde, prouvant que la logique métisse, valorisée par une certaine société, peut aider le sujet exilé à surmonter les difficultés de sa condition. Leur couple prouve « les capacités productives du tiers-espace », « l'espace *entre-deux* qui porte le poids de la signification de la culture³⁰⁴ » et des attentes du monde contemporain. Et si elle peut s'apparenter à une stratégie d'intégration, la logique de l'hybridité permet aussi à Olu de soulever son voile d'invisibilité et de manifester sa différence.

Au-delà de l'invisibilité de l'individu, le roman de Taiye Selasi présente l'éclatement du corps familial comme autre signe de la déchéance du sujet exilé. En effet, c'est toute la famille Sai qui est divisée à la suite de la mort du père, lequel quitte les États-Unis pour se rendre au Ghana après son licenciement de l'hôpital. Même de son vivant, ce père n'avait jamais pu réellement œuvrer à l'unité de sa famille. Toujours est-il qu'après son retour en Afrique, la distance entre sa première épouse Folásadé et les enfants se renforce. Il est d'ailleurs nommé

³⁰⁰ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, op. cit., p. 157. « We thought Sai was Asian ». *Ghana Must Go*, p. 114.

³⁰¹ *Idem*. «The Asian American Cultural Center Open House at Yale. » *Ghana Must Go*, p. 114.

³⁰² *Idem*. «You're not Asian. Wait. What are you here? » *Ghana Must Go*, p. 114.

³⁰³ *Ibid.*, p. 158. «[...] the golden couple, [...]. Ling-and-Olu, tall, tiny, a study in contrasts, their photos like print ads for Benetton clothes...» *Ghana Must Go*, p. 114-115.

³⁰⁴ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 83.

par des périphrases telles que « l'homme³⁰⁵ » ou encore « l'Homme de l'histoire³⁰⁶ ». Les deux termes choisis pour désigner Kweku Sai traduisent les prémisses d'une crise de la filiation. Ce trouble dans le corps familial se prolonge à travers la dispersion spatiale des uns et des autres, qui génère une souffrance comme chez Sadie, la petite dernière :

*Ta mère est partie, se répète-t-elle, pelotonnée tout habillée sur le jeté qui évoque le passé, l'époque très brève où ils habitaient une maison [...], où sa famille était au complet, et elle pleure doucement [...], le manque de sa mère, l'insoutenable légèreté des choses, son errance, la solitude de chacun d'eux, leur séparation, leur volatilité.*³⁰⁷

Le départ de la mère, comme la mort du père, travaille à perpétuer le déchirement intérieur de Sadie qui se sent sans avenir. C'est toute la fratrie qui se trouve en errance et la brève unité de jadis apparaît comme un espoir à jamais perdu, un rêve irréalisable. Leur mode de vie n'est plus qu'un simulacre et toute réunification familiale paraît vouée à l'échec :

Fola croit possible de changer les choses, mais Sadie n'est pas dupe, elle est convaincue qu'ils ne feront, ils ne sont capables de rien d'autre, que mentir. Et elle n'a pas envie de crâner à table dans l'appartement où Fola a emménagé en un week-end sur un coup de tête, tandis que son frère, les jumeaux et sa mère tricheront en riant sur ce qu'ils éprouvent, chacun emmuré dans sa solitude, [...]³⁰⁸.

L'exil occidental de la famille Sai rend toute fraternité impossible. On assiste au démembrement de cette famille qui, au fil des pérégrinations de ses membres, devient « une famille disloquée, légère et volatile³⁰⁹ ». En somme, les Sai sont une famille à la dérive, voire une famille qui drive : « la langue Créole appelle Drive une situation peu reluisante durant laquelle on erre sans fin. [...] », explique Patrick Chamoiseau³¹⁰. À force donc de driver, les Sai sont devenus des personnages hors-sol et sans territoire auquel s'identifier. Devenus des êtres sans attache et sans généalogie, les enfants Sai évoluent désormais au gré de « l'allée-virée insensée de la drive³¹¹ » de leur exil occidental. L'exil des Sai projette ainsi chaque membre de la famille dans un tourbillon désintégrateur qui met à mal le corps familial et individuel.

³⁰⁵ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents, op. cit.*, p. 411. «The man, » *Ghana Must Go*, p. 312.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 285. «The Man from the story...» *Ghana Must Go*, p. 212-213.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 214. «Your mother is gone, she thinks, curled on the bed in her clothes on the blanket that smells of the past, of time, very brief, when they lived in a house [...], they were still whole, and she cries softly [...] for missing her mother, how light things became and how lost she's become, how alone they all are, how apart, how diffuse. » *Ghana Must Go*, p. 158-159

³⁰⁸ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents, op. cit.*, p. 215. «Fola thinks she can change things, but Sadie knows better, knows all they will do, all they can do, is lie. And doesn't wish to brazen it out at the table in the apartment Fola moved to over a weekend on a whim, with her brother and the twins and their mother all lying with their laughter about feeling, each, utterly alone...» *Ghana Must Go*, p. 158-159.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 199. «Sadie's family, spread out as it is, light, diffuse. » *Ghana Must Go*, p. 146.

³¹⁰ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 204.

³¹¹ *Idem.*

Dans cette déstabilisation généralisée, la relation au corps physique est perturbée, voire vidée de sa subsistance et de sa consistance. Au sein de l'épreuve de l'exil, la distance qui sépare les Sai altère la perception qu'ils ont les uns des autres ou génère des désirs les uns envers les autres. Ainsi, Taiwo envie Sadie qui ressemble à sa mère, Sadie désire la beauté de Taiwo, Kehinde jalouse les traits de Sadie caractéristiques de leur peuple, Olu convoite la beauté de Kehinde. Le corps est un territoire de l'imaginaire ; ce qui est envié ou convoité désigne précisément les manques que le corps creuse : manque de caresses pour Taiwo, de beauté pour Olu, de racines pour Kehinde et de confiance pour Sadie :

Ils sont tous ailleurs, en train de parler, leur voix couverte par le ventilateur, et elle est toute seule ici, celle qui ne ressemble à personne, en proie au sempiternel complexe d'infériorité qui l'envahit chaque fois qu'ils sont réunis. S'il n'y en a qu'un (deux à la rigueur, les jumeaux par exemple), elle arrive à le surmonter. Jamais s'ils ne sont là tous les trois. La différence d'âge, leur taille, ils sont inexplicablement plus grands qu'elle, et leur confiance en eux l'écrasent. Ils sont extraordinaires, éblouissants³¹².

Outre la solitude qu'elle expérimente, Sadie subit un physique désavantageux, ce qu'elle vit comme une humiliation et un signe d'infériorité vis-à-vis de ses frères et sœurs. Alors que les autres membres de la famille jouissent librement de leurs atouts naturels, Sadie est constamment à la recherche de ce qui lui fait défaut : le rayonnement et la sensation de liberté, d'autant qu'elle évolue au sein d'une société qui juge et classe l'Autre selon ses origines et, surtout, selon son apparence physique. Analysant la perception et le déploiement du corps, David Le Breton note : « s'il existe un "corps libéré", c'est un corps jeune, beau, physiquement irréprochable. Il n'y aura, en ce sens, de "libération du corps" que lorsque le souci du corps aura disparu³¹³ ». Ainsi chaque membre de la famille Sai semble obsédé par l'aspect de son corps ou du corps des autres. L'inquiétude liée aux manques physiques traduit un trouble identitaire et une impossibilité de s'identifier à la communauté comme pour Kehinde, en quête permanente d'appartenance :

Kehinde trouve extraordinaire de reconnaître le modelé vaguement carré des lèvres, la noblesse de l'arcade sourcilière et le nez busqué régalien de sa mère et de son frère dans l'ivoire des masques rituels sculptés par des artisans du XVI^e, un visage qui ne cesse de réapparaître à travers les siècles, par-delà les océans, au fil des amours et des guerres, telle une matrice de graveur digne d'être

³¹² Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, op. cit., p. 287. « There they are, the lot of them, somewhere else, talking, their voices drowned out by the overhead fan while she's here on her own, the one not like the others, feeling inferior as she always does whenever they're home. With one of them (two max, the twins for example), she can generally rise above it but not with all three, so much older and taller, inexplicably taller, and surer, more spectacular, more shiny than she. » *Ghana Must Go*, op. cit., p. 214.

³¹³ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Puf, Quadrige, [1990], 2015, p. 13.

réutilisée. Il le leur envie. Son frère, sa sœur et ses parents appartiennent à un Peuple, arborent la marque de l'appartenance³¹⁴.

La contemplation de Kehinde prend l'allure d'une allégeance prêtée au corps de sa mère et de son frère. Son vide ontologique est comme révélé par la charge symbolique qu'irradie la beauté des corps amoureux : « Leurs traits sont des archives, mais pas celles d'un Peuple ou de l'histoire de l'art d'une Population immuable et forte, mais celles de l'histoire bien plus courte, très compliquée, insignifiante de personnes, deux au moins, qui ont fait l'amour un jour³¹⁵ ». Le malaise du sujet exilé se situe également dans son rapport à son corps. Mal assumé ou jugé insuffisamment beau et rayonnant, le corps peut s'avérer une coquille vide qui fait obstacle à la construction d'une identité, personnelle et collective. En situation d'exil, le corps physique est aussi le lieu où peut se lire le traumatisme. Dans le cas des Sai, le traumatisme n'est pas seulement lié la question raciale, mais aussi à l'histoire familiale, notamment les abus sexuels qui ont privé les jumeaux Taiwo et Kehinde de leur innocence par le fait d'un oncle pédophile.

b- Exil et imitation de la femme blanche

La perte progressive d'identité chez le sujet exilé se lit également chez Chimamanda Ngozi Adichie, mais elle s'appréhende à partir de la discrimination dont est victime le personnage. Ainsi Ifemelu essuie invariablement le même échec lorsqu'elle candidate à un emploi :

Chaque fois qu'elle se rendait à un entretien d'embauche, ou passait un coup de téléphone pour un emploi, elle se disait que cela finirait par être son jour ; cette fois, cette place de serveuse, hôtesse, baby-sitter serait pour elle, pourtant à peine avait-elle formulé ce vœu que le découragement s'accumulait déjà dans un recoin reculé de son esprit. "Qu'est-ce que je fais de travers ? " demandait-elle à Ginika, et Ginika lui disait d'être patiente, d'espérer³¹⁶.

Les rebuffades qu'essuie Ifemelu, même pour des postes qui ne nécessitent aucune qualification spéciale, sont devenus si systématiques qu'elle en vient à douter de ses capacités

³¹⁴ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, *op. cit.*, p. 225. « That he can find, and finds familiar, the same squarish lip shape, the high-riding brow bone and regal hooked nose on his mother and brother as carved out of ivory by sixteenth century artisans on ritual masks, that the face keeps repeating, the one face, over and over, across ages and oceans and lovers and wars, like a printmaker's matrix, a good one, worth reusing – is wondrous to Kehinde. He envies them this. His siblings and their parents belong to a People, bear the stamp of belonging. » *Ghana Must Go*, *op. cit.*, p. 166.

³¹⁵ *Ibid.* « Their features are a record, yes, but not of a People, the art history of Peoplehood, constant and strong, but the shorter, very messy, lesser history of people, small *p*, two at least, who one day happened to make love », *Ghana Must Go*, *op. cit.*, p. 166

³¹⁶ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 219. « EACH TIME she went to a job interview, or made a phone call about a job, she told herself that this would, finally, be her day; this time, the waitress, hostess, babysitter position would be hers, but even as she wished herself well, there was already a gathering gloom in a far corner of her mind. What am I doing wrong? She asked Ginika, and Ginika told her to be patient, to have hope », *Americanah*, p.144-145.

intellectuels alors qu'elle est titulaire d'une licence en communication. Ceci va d'ailleurs l'inciter à postuler pour un emploi d'« *assistante personnelle pour entraîneur sportif très occupé, compétence en communication et relation personnelles requises*³¹⁷ ». Ifemelu s'enfonce alors dans une forme de dépression provoquée par une accumulation d'échecs. C'est son être intérieur qui est affecté par les différents actes de discrimination dont elle est victime. Pour tenter de s'en sortir, Ifemelu adopte une stratégie nouvelle : s'inventer des compétences puis emprunter l'identité d'un tiers :

Elle tapait et retapait son *curriculum vitae*, s'inventait une expérience passée de serveuse à Lagos, inscrivait le nom de Ginika comme employeur dont elle avait été la baby-sitter des enfants, donnait le nom de la propriétaire de Wambui comme référence, [...] ³¹⁸.

Cette véritable fabrique de soi entreprise par la jeune femme comporte des conséquences non négligeables sur son identité. D'une part, son approche, bien que justifiée, relève d'une imposture qui n'est pas sans altérer sa personnalité car cette invention de soi peut aussi se lire comme le rejet de son identité et de ses origines. D'autre part, cette fabrique de soi conduit à un cumul identitaire qui paraît indispensable pour le salut du sujet exilé. Ifemelu est en quelque sorte contrainte d'« augmenter » son identité, de la multiplier afin d'être acceptée par la société d'accueil. En effet, Ifemelu évolue dans une société américaine raciste, dans laquelle l'origine de l'Autre comptent beaucoup. Dans son avant-propos à l'œuvre de Toni Morrison, Ta-Nehisi Coates rappelle la place du racisme dans la société étatsunienne : « le racisme importe. Être un Autre dans ce pays importe, et la décourageante vérité est que ce fait est susceptible de continuer à importer³¹⁹ ».

Mais alors, comment le sujet exilé peut-il faire face à cette discrimination constante ? Comment peut-il répondre à la pression du pays d'accueil sans trahir ses origines ? En présentant Ifemelu comme une emprunteuse d'identité, Chimamanda Ngozi Adichie dévoile de façon subreptice une stratégie pour conserver son identité tout en acquérant d'autres.

La déchéance identitaire du personnage exilé s'observe également à travers le mimétisme dans lequel verse Ifemelu. Toujours dans l'optique de se faire accepter, Ifemelu mime le moindre geste de l'Américain autochtone et suit les codes prescrits : « elle souriait

³¹⁷ *Ibid.*, p. 217. « *Female personal assistant for busy sports coach in Ardmore, communication and interpersonal skills required.* » *Americanah*, p. 143.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 219. « She typed and retyped her résumé, invented past waitressing experience in Lagos, wrote Ginika's name as an employer whose children she had baby, gave the name of Wambui's landlady as a reference... » *Americanah*, p. 144.

³¹⁹ Toni Morrison, *The Origin of Others*, Harvard University Press, 2017, *L'origine des autres*, traduction française Christiane Laferrière, Paris, Christian Bourgeois, 2018, p. 13.

chaleureusement, serrait les mains avec fermeté, toutes choses suggérées dans un livre qu'elle avait lu à propos des entretiens d'embauche en Amérique³²⁰ ». Elle fait également un usage stratégique de l'accent américain : « Ifemelu décida de cesser de prendre l'accent américain un jour ensoleillé de juillet. [...]. Un accent convaincant. Elle l'avait perfectionné en écoutant avec attention ses amis ou les présentateurs des informations, avec les *t* voilés, le roulement crémeux des *r*, ...³²¹ »

Le mimétisme devient ainsi le mode opératoire d'Ifemelu pour s'intégrer dans la société d'accueil. En choisissant d'imiter les pratiques américaines, Ifemelu construit un sujet à l'identité ambivalente car selon, Homi Bhabha, « le mimétisme représente un compromis *ironique*³²². » L'acculturation n'est pas nécessairement une aliénation et l'imitation peut être subversive. Dès lors, c'est l'ambivalence qui rend le mimétisme opérationnel car « pour être efficace, le mimétisme doit sans cesse produire son glissement, son excès, sa différence³²³ ». La démarche d'Ifemelu vise un double objectif : conserver son identité africaine tout en feignant de s'acculturer en imitant et en intégrant les modèles étatsuniens. En somme, l'exilé imitateur court toujours le risque d'un flottement identitaire et d'une discrimination sociale, car il « ne possède que les racines qu'il se dessine. Et il a beau s'accoler une nationalité, [...], une langue parfaitement maîtrisée, une vie d'autochtone, il ne sera jamais qu'un métèque³²⁴ ». Pour autant, l'exilé qui mime les pratiques du pays d'accueil s'enrichit de plusieurs cultures pour autant que sa démarche soit lucide. C'est le sens des propos de Nancy Huston : « Les exilés, eux sont riches. Riches de leurs identités accumulées et contradictoires³²⁵ ». L'imitation entraîne le processus d'hybridation, du mélange de l'autre et du moi. La plasticité de l'identité peut apparaître comme l'un des bénéfices que retire le sujet exilé en dépit de sa situation de marginal.

« L'insécurité de l'immigrant³²⁶ » constitue un facteur de la fragilité identitaire de l'exilé. Chimamanda Ngozi Adichie met un accent particulier sur la perception du sujet noir exilé par la société américaine, y compris dans sa dimension physique. Bien qu'ayant réussi

³²⁰ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 219-220. « [...], she smiled warmly and shook hands firmly, all things that were suggested in a book she had read about interviewing for American jobs. » *Americanah*, p. 145

³²¹ *Ibid.*, p. 261. « Ifemelu decided to stop an American accent on a sunlit day in July, [...]. It was convincing, the accent. She had perfected, from careful watching of friend and newscasters, the blurring of the *t*, the creamy roll of the *r*... » *Americanah*, p. 173.

³²² Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, *op. cit.*, p. 148.

³²³ *Idem.*

³²⁴ Abnouss Shalmani, *Éloge du métèque*, Paris, Grasset, 2019, p. 12.

³²⁵ Nancy Huston, *Nord perdu*, *op. cit.*, p. 18.

³²⁶ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 181. « immigrant insecurity », *Americanah*, p. 119.

l'examen pour être « médecin généraliste dans cette Amérique³²⁷ », Uju, la tante d'Ifemelu, doit encore sacrifier à une ultime exigence, se conformer à l'apparence physique d'une Américaine autochtone :

[...] Il faut que je défasse mes tresses pour mes entretiens et que je défrise mes cheveux. Kemi m'a dit qu'il ne fallait pas avoir de tresses pour les entretiens. Sinon, ils pensent que tu n'es pas professionnelle.

Il n'y a donc pas de médecin avec des tresses en Amérique ?

Je te répète ce qu'on m'a dit. Tu es dans un pays qui n'est pas le tien. Agis comme il faut si tu veux réussir³²⁸.

L'exigence à laquelle tante Uju doit se soumettre est celle du défrisage de ses cheveux, modifier la texture de ses cheveux afin de les rendre plus ou moins raides. En acceptant de le faire, elle intègre, sans forcément le vouloir, le canon occidental de beauté dont le cheveu lisse est la parfaite illustration. Au fond, il est moins question pour tante Uju de paraître professionnelle que de souscrire obligatoirement à une norme de beauté qui a tendance à dénaturer la femme noire en situation d'exil. Ainsi, à l'instar de ses sœurs africaines, tante Uju doit « s'ébattre dans cette volière où les exilées africaines se font mille-et-une nouvelles têtes pour devenir de véritables "Americanahs"³²⁹ ». La volière, qui évoque les oiseaux en cage et donc privés de liberté, constitue la fabrique de sujets américains : la femme noire est transformée, mise aux normes des codes esthétiques en vigueur par la main experte des coiffeuses.

La problématique capillaire occupe une place importante dans le positionnement social, politique et littéraire de Chimamanda Ngozi Adichie. Pour cette dernière, la chevelure constitue non seulement un marqueur identitaire, mais aussi l'élément à partir duquel le corps du personnage se politise. Le passage d'Ifemelu au salon « Mariama African Hair Braiding³³⁰ » et son dialogue avec la coiffeuse africaine est très révélateur :

Aisha en finit enfin avec sa cliente et demanda à Ifemelu quelle couleur elle désirait pour ses extensions.

³²⁷ *Idem.* « So I will be a family physician in this America », *Americanah*, p. 119.

³²⁸ *Idem.* Later, she said, «I have to take my braids out for my interviews and relax my hair. Kemi told me that I shouldn't wear braids to the interview. If you have braids, they will think you are unprofessional. »

« So there are no doctors with braided hair in America? » Ifemelu asked.

« I have told you what they told me. You are in a country that is not your own. You do what you have to do if you want succeed. », *Americanah*, p. 119.

³²⁹ Marine Landrot, « coiffure, féminisme, racisme : une "Americanah à Paris" », <https://www.telerama.fr/livre/coiffure-feminisme-racisme-un-americanah-a-paris,148515.php>, publié le 11 octobre 2016, consulté le 05 mars 2021.

³³⁰ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 22. « [...], Mariama African Hair Braiding », *Americanah* p. 9.

“Numéro quatre ”

C’est pas une bonne teinte, dit vivement Aisha.

C’est celle que j’utilise.

Elle a l’air sale. Tu ne veux pas le numéro un ?

Elle est trop noire, elle a l’air artificiel, dit Ifemelu en détachant le foulard qui lui couvrait la tête. Il m’arrive d’utiliser la numéro deux, mais la quatre est la plus proche de ma couleur naturelle. [...].

Elle toucha les cheveux d’Ifemelu. « Pourquoi tu n’utilises pas de défrisant ?

J’aime mes cheveux tels que Dieu les a faits³³¹.

Au cours de ce dialogue, on peut voir émerger deux positions : d’une part, la coiffeuse propose à la cliente le genre de coiffure qui pourrait lui correspondre, un type d’extension à la mode ; d’autre part, Ifemelu attend de la coiffeuse un accessoire qui corresponde au teint de sa peau et rappelle la texture naturelle de ses cheveux. La mode semble donc avoir peu de valeur pour celle qui n’est « devenue noire qu’en arrivant en Amérique³³² ». La question capillaire et le choix de la coiffure constituent pour l’héroïne une manière d’assumer son identité.

Par ailleurs, il arrive à Ifemelu de jouer un rôle de sensibilisation auprès de ses consœurs. Elle leur prodigue des conseils en matière de traitement des cheveux « afro » tout en les exhortant à être fières de leur forme naturelle :

“Ils ne sont pas difficiles à peigner si vous les hydrater correctement”, dit-elle, avec le ton persuasif de la prosélyte qu’elle utilisait chaque fois qu’elle essayait de convaincre d’autres femmes noires des mérites d’une chevelure naturelle³³³.

Comment comprendre autrement cette position de celle dont les cheveux représentent la « couronne de gloire de son père³³⁴ ». C’est donc fort de cette fierté qu’Ifemelu joue auprès de ses consœurs le rôle d’une veilleuse de conscience, celle qui rappelle aux unes et aux autres la nécessité d’être soi-même. Mais s’il est vrai qu’elle garde ses cheveux et se coiffe comme

³³¹ *Ibid.*, p. 27. « Finally, Aisha finished with her customer and asked what colour Ifemelu wanted for hair attachments.

« Colour four. »

Not good colour, Aisha said promptly.

That’s what I use.

It took dirty. You don’t want colour one?

Colour one is too black, it looks fake, Ifemelu said, loosening her headwrap. Sometimes I use colour two, but colour four is closed to my natural colour. [...]

I like my hair the way God made it. » *Americanah*, p. 12.

³³² *Ibid.*, p. 428. « I only became black when I came to America. » *Americanah*, p. 290.

³³³ *Ibid.*, p. 28. « It’s not hard to comb if you moisturize it properly, she said, slipping into the coaxing tone of the proselytizer that she used whenever she was trying to convince other black women about the merits of wearing their hair natural. » *Americanah*, p. 12.

³³⁴ *Ibid.*, p. 70. « Her father called it a crown of glory. » *Americanah*, p. 41.

elle le désire, il n'en demeure pas moins qu'elle fait l'objet de critiques souvent désobligeantes sur ses origines. Cornelia Ruhe commente :

Lorsqu'elle [Ifemelu] porte toujours ses tresses, on lui parle trop souvent et de manière déplacée de l'Afrique car, pour ses interlocuteurs, sa coiffure fait d'elle une experte en ce qui concerne le continent. Les gens s'intéressent à l'Afrique uniquement pour son exotisme présumé, et Ifemelu apprend à voir dans le choix d'un tel sujet de conversation une manière de la tenir à l'écart et de lui montrer sa place, qui restera toujours périphérique³³⁵.

Dès cet instant, l'espace américain devient non seulement un espace qui accuse, mais aussi qui accule le sujet exilé au point de le déboussole complètement : « elle avait l'impression d'être une petite balle perdue, seule et abandonnée. Le monde était si vaste et elle était tellement minuscule, tellement insignifiante, à se débattre sans but³³⁶ ». À mesure que la pression sociale s'abat sur elle, c'est donc tout l'être d'Ifemelu qui s'amenuise. Lassée de l'exclusion, du rejet et du mépris, elle finit par trahir ses principes en décidant de se lisser les cheveux :

Défriser ses cheveux fut donc une nouvelle expérience. Elle défit ses tresses, prenant soin de ne pas frotter sa peau, pour laisser intacte la saleté censée la protéger. Il y avait pléthore de défrisants disponibles, des boîtes et des boîtes dans le rayon "coiffure ethnique" des drugstores, des visages souriants de femmes noires avec des cheveux incroyablement lisses et brillants, des mots comme "végétal" et "aloès" promoteurs de douceur³³⁷.

Cette nouvelle apparence équivalait à une trahison de ses origines et son identité africaine apparaîtrait, elle aussi, comme lissée³³⁸. Par ailleurs, ce processus d'assimilation aux standards américains de beauté lui cause une grande souffrance :

Ifemelu sentit seulement une légère brûlure, [...], elle eut l'impression que des aiguilles douloureuses lui jaillissaient du crâne, pénétrant dans tout son corps pour remonter jusqu'à la tête. [...] Ses cheveux retombaient au lieu de se dresser sur sa tête, [...]. Son enthousiasme l'avait quittée. Elle ne se reconnaissait plus. Elle quitta le salon presque tristement ; quand la coiffeuse avait passé au fer les extrémités des mèches, l'odeur de brûlé, de la mort de quelque chose d'organique qui n'était pas destiné à mourir, lui avait laissé une sensation de deuil³³⁹.

³³⁵ Cornelia Ruhe, « Sous la pantoufle. Couper les cheveux en quatre avec Chimamanda Ngozi Adichie et Taiye Selasi », in Guillaume Bridet *et al.* (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines : Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala, 2018, p. 154.

³³⁶ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 234. « She felt like a small ball, adrift and alone. The world was a big, big place and she was so tiny, so insignificant, rattling around emptily. *Americanah*, p. 154.

³³⁷ *Ibid.*, p. 305. [...] botanical and aloe that promised gentleness...», *Americanah*, p. 203.

³³⁸ Cornelia Ruhe, « Sous la pantoufle. Couper les cheveux en quatre avec Chimamanda Ngozi Adichie et Taiye Selasi », in Guillaume Bridet *et al.* (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines : Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, *op. cit.*, p. 155.

³³⁹ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 305-306. « Ifemelu felt only a slight burning, [...], Ifemelu's head bent backwards against a plastic sink, needless of stinging pain shot up from different parts of her scalp, to different parts of her body, back up to her head. [...] Her hair was hanging down rather than standing up, straight and sleek, parted at the side and curving to a slight bob at her chin. The verve was gone. She did not recognize herself. She left the salon almost mournfully; while the hairdresser had flat-ironed the ends, the smell of burning, of something organic dying which should not have died, had made her feel a sense of loss. » *Americanah*, p. 203.

Ifemelu perd ainsi son halo « afro » au profit d'une chevelure lisse. Cette perte lui coûte à plusieurs niveaux : d'abord sur le plan physique, elle ressent de vives douleurs, sur le plan psychologique, elle se sent totalement désorientée, sur le plan symbolique, elle vit ce défrisage comme un rejet de soi qui induit sa propre mise à mort identitaire. Pour se faire accepter, il aura ainsi fallu à Ifemelu renier jusqu'à son signe distinctif le plus visible, mourir à elle-même.

En définitive, nous pouvons penser que l'abandon momentané d'identité d'Ifemelu sert de prétexte à Chimamanda Ngozi Adichie pour réintroduire, à sa manière, la perception du Noir par lui-même et par les autres, en mobilisant le célèbre slogan, « Black is beautiful³⁴⁰ ». Pour l'auteure, défendre le cheveu crépu ne relève pas d'un effet de mode ou d'une revendication revancharde de son identité malmenée, mais il s'agit pour le sujet d'habiter le monde avec ce qu'il a d'originel et d'authentique. En cela sa position rejoint celle de Nathalie Avomo Essono :

Il nous revient alors de décider de l'avenir du cheveu crépu. Nous pouvons faire le choix de le réinsérer dans notre quotidien et lui donner cette place de choix qu'il mérite. Ou nous pouvons décider d'en faire une simple mode qui, comme toutes les autres, passera³⁴¹.

La question de la chevelure constitue donc l'une des problématiques qui reflète l'engagement social, politique et littéraire de Chimamanda Ngozi Adichie, car elle : « [s'insurge] contre la discipline capillaire que s'imposent les femmes noires pour répondre à des injonctions au nombre desquelles le souci esthétique ne figure même pas³⁴² ». Pour elle, le rapport au cheveu est hautement symbolique et politique. Il peut éventuellement représenter le chemin qu'emprunte la femme noire exilée pour affirmer sa liberté et son indépendance.

³⁴⁰ Dans les années 1960, un mouvement culturel et politique naît aux États-Unis avec pour objectif de proclamer et d'assumer la beauté naturelle et du style afro. Le mouvement veut que le Noir se réapproprie son histoire et affirme son identité. « *Black is beautiful* » pourrait se résumer à travers ce cri de James Baldwin : « Say it loud, I'm black, and I'm proud ».

³⁴¹ Nathalie Avomo Essono, *Le petit manuel du cheveu crépu*, Paris, Presses de l'imprimerie Villi, 2016, p. 153.

³⁴² Cathérine de Poortere, « Americanah de Chimamanda Ngozi Adichie », <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/americanah-de-chimamanda-ngozi-adichie/>, publié le 11 janvier 2017, consulté le 05 mars 2021.

2- Exil, écriture et nationalisme

Nous avons dans le point précédent montré que l'exil peut jouer un rôle déterminant dans le devenir identitaire du sujet migrant. À présent, nous aimerons étudier le lien entre exil, écriture et nationalisme. Par écriture nous entendons littérature. Il s'agit ici d'interroger la production littéraire induite par l'exil ou faisant de l'exil le cadre et la matière d'un soupçon envers le nationalisme. Notre postulat consiste donc à faire valoir ceci : la littérature postcoloniale peut servir de prétexte pour interroger la manière dont l'idée du nationalisme est remise en cause par la logique migratoire. En ce qui concerne le nationalisme, nous retiendrons deux types de définition. Pour Benedict Anderson, « Nation, nationalité et nationalisme sont autant de notions notoirement difficiles à définir, *a fortiori* à analyser³⁴³ ». Une telle précaution d'usage suppose d'une part leur imbrication. Benedict Anderson relève trois grands paradoxes qui marquent les divergences d'approches chez les théoriciens du nationalisme. D'abord, pour les historiens, les nations se construisent sur une modernité objective tandis que pour les nationalistes le rapport à la nation est déterminé par une ancienneté subjective. Ici, les premiers soutiennent l'idée d'une construction progressive de la nation et les deuxièmes défendent son ancrage dans le passé exclusivement.

Ensuite, le second paradoxe relève de l'universalité formelle de la nationalité. Ceci renvoie au fait que chacun peut, doit et va posséder une nationalité. En revanche, toute nationalité se différencie par des formes culturelles, sociales, juridiques et procède donc d'une certaine spécificité. Mais est-ce toujours le cas dans la conception contemporaine de la nationalité ? C'est ainsi qu'intervient enfin le troisième paradoxe lié au nationalisme. En effet, si les nationalismes sont puissants politiquement, philosophiquement, ils souffrent d'une certaine indigence qui constitue d'ailleurs leur incohérence : « Autrement dit, à la différence de la plupart des autres *ismes*, le nationalisme n'a jamais engendré "ses" grands penseurs : pas de Hobbes ni de Tocqueville, pas de Marx ni de Weber³⁴⁴ ». L'auteur relève, dans ce dernier paradoxe, le fait que les grands penseurs cités ont pu réfléchir sur le nationalisme mais pour le réfuter, dans une perspective internationale voire transnationale. La position de Benedict Anderson montre que l'adhésion à l'idée de souveraineté nationale n'a rien de naturel. Au-delà

³⁴³ Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Londres, Verso, 1983, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origines et l'essor du nationalisme*, traduction française Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte & Syros, 2002, p. 17.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

des contradictions liées à l'essor et aux manifestations du nationalisme, Benedict Anderson conclut :

Dans un esprit anthropologique, je proposerai donc de la nation la définition suivante : une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine.

Elle est *imaginaire (imagined)* parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens : jamais ils ne les croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion³⁴⁵.

Pour surmonter les apories du nationalisme, il faut donc penser la nation comme susceptible d'évoluer, c'est-à-dire d'être imaginée. Il faut reconnaître sa souveraineté et ses limites et penser son devenir. L'auteur précise :

En vérité, au-delà des villages primordiaux où le face-à-face est de règle (et encore...), il n'est de communauté qu'imaginée. Les communautés se distinguent, non par leur fausseté ou leur authenticité, mais par le style dans lequel elles sont imaginées³⁴⁶.

En l'imaginant, la nation devient extensible et les concitoyens peuvent intégrer la conscience de l'existence des uns et des autres. Plus encore, c'est à travers ce geste de l'imaginaire que chaque nation se positionne comme différente et potentiellement riche en relations et en échanges : « la nation est toujours conçue comme une camaraderie profonde, horizontale³⁴⁷ ». Mais une telle approche ne peut vraiment valoir qu'à condition de bien articuler le rapport entre « nationalisme et imagination³⁴⁸ ».

Pour Gayatri Chakravorty Spivak, c'est par le biais de l'imagination et donc de la littérature que l'on peut remettre en perspective « les ingrédients du nationalisme³⁴⁹ ». Il s'agit notamment des : « circonstances de la naissance, [de] son recodage en termes de migration, de mariage et d'histoire, enseveli sous la revendication de la naissance ancienne, de la lignée³⁵⁰ ». Au fondement du nationalisme chez Gayatri Chakravorty Spivak se trouve une revendication d'éléments tangibles qui constituent ce qu'elle appelle « la chose nationale ». Ainsi, se demande-t-elle : « quand et comment l'amour de la langue maternelle, l'amour de son petit coin de terre, devient-il la chose nationale ?³⁵¹ ». Pour répondre à cette question la critique évoque deux raisons : la recherche du confort et la volonté de défendre une cause ou de préserver une

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

³⁴⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, *Nationalism and the Imagination*, Calcutta, Seagull Books, 2010, *Nationalisme et Imagination*, traduction française Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 2011.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁵⁰ *Idem.*

³⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

chose commune. Or, poursuit-elle : « ce confort de base dans sa propre langue et son propre foyer qu'évoque le nationalisme n'est pas un affect positif³⁵² ».

À en croire Gayatri Chakravorty Spivak, cette perception du nationalisme est opératoire lorsque la langue maternelle et le foyer demeurent des éléments stables. En d'autres termes, comment les revendiquer à partir du moment où ces éléments ont subi des violences au cours de l'histoire et qu'ils ont été investis par des apports extérieurs ? Comment dès lors penser la sécurité, la stabilité et l'immutabilité d'un territoire et de sa culture après que celui-ci a connu la pénétration d'autres peuples ? Comment donc faire surgir la chose nationale ? Au fond, l'idée d'un nationalisme fondé sur la défense des « ancêtres partagés » ou d'un socle commun de références est à revoir. Comment se formule et se conçoit ce nationalisme au sein des pays occidentaux qui ont été, par le biais de la colonisation et actuellement par la mondialisation et la migration, en contact avec des peuples venus d'Afrique, des Antilles, des Caraïbes ? Pour répondre objectivement à une telle question, il faut tenir compte de tous ces points de contacts ainsi que des partages et des héritages qu'ils ont permis aux uns et aux autres d'accumuler.

Concernant notre corpus, réfléchir sur le nationalisme revient à interroger l'intégration du legs colonial dans la création littéraire des auteurs issus d'anciennes colonies occidentales. Aussi, convient-il d'examiner la présence et l'impact des mouvements des sujets postcoloniaux dans les strates culturelles, sociales, et historique des nations occidentales modernes ou contemporaines. Par la même occasion, nous verrons comment le nationalisme se redéfinit selon les apports multiples des sujets exilés. Le défi consiste par conséquent à ouvrir de nouveaux chemins pour qu'advienne la chose nationale – logique inclusive – au détriment du nationalisme – logique exclusive. À partir des romans de Dany Laferrière, Alain Mabanckou et Léonora Miano, nous souhaitons démontrer comment l'écriture de l'exil concourt à la refonte d'un nationalisme primaire et exclusif.

a- Circulation du sujet et nationalisme chez Dany Laferrière

La représentation de l'exil au sein du roman postcolonial soulève deux points en rapport avec le nationalisme : la porosité des frontières nationales et la question de la démocratie. Dans le roman de Dany Laferrière le rapport entre le sujet, l'espace et le temps apparaît comme ambigu en raison du brouillage de repères spatiaux et du choc identitaire causé par le contraste des climats :

J'ai perdu tous mes repères.

³⁵² *Ibid.*, p. 18.

La neige a tout couvert.
Et la glace a brûlé les odeurs.
Le règne de l'hiver...³⁵³
Je suis conscient d'être dans un monde
à l'opposé du mien.
Le feu du sud croissant
la glace du nord
fait une mer tempérée de larmes³⁵⁴.

La première strophe évoque le choc climatique causé par le grand froid du Nord chez le sujet exilé qui paraît totalement désorienté. La seconde strophe met en scène la rencontre des éléments contraires, le feu et la glace, la chaleur d'Haïti et le froid de Montréal. Mais la rencontre des opposés se résout dans un troisième élément, l'eau, et une température intermédiaire, à travers la « mer tempérée de larmes ». La fusion des espaces s'opère dans une expression du chagrin.

L'espace canadien est au fil du temps acclimaté et marque l'intégration relative du personnage exilé. Dans un chapitre du roman intitulé « L'exil », le personnage s'abandonne à l'espace d'accueil, comme s'il avait fini par accepter sa condition :

Me voilà des années plus tard
dans une ville enneigée
à marcher sans penser à rien.
Me laissant simplement guider
par le mouvement de l'air glacial...³⁵⁵

La sérénité qui se dégage de ce passage met en avant la confiance aveugle du personnage et sa complicité avec l'espace malgré sa rudesse. Mais alors une question émerge : la durée de l'exil a-t-elle produit chez l'exilé un sentiment d'appartenance ? Se sent-il aussi à l'aise à Montréal qu'il aurait pu l'être à Haïti ? Toujours est-il que le protagoniste se meut à la manière d'un élément dans son environnement naturel.

Deux chapitres plus loin, le personnage se fait le défenseur de l'exil : la vraie différence réside entre les nomades, habitués aux changements de cultures, et les sédentaires, définitivement implantés dans un lieu :

En fait, la véritable opposition n'est pas
entre les pays, si différents soient-ils,
mais entre ceux qui ont l'habitude
de vivre sous d'autres latitudes

³⁵³ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 16.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 28.

(même dans une condition d'infériorité)
Et ceux qui n'ont jamais fait face
à une culture autre que la leur³⁵⁶.

Ce passage traduit en fait la sagesse issue de l'expérience du sujet exilé. La distance qui oppose les nations entre elles, dit en substance Windsor Laferrière, est moins importante que celle qui sépare la mobilité des voyageurs et la fixité culturelle de ceux qui ne voyagent pas. Les premiers côtoient et s'accommodent de la diversité culturelle tandis que les seconds sont enfermés dans la seule connaissance de leur pays. Le différend naît donc à la suite de cette rencontre qui oppose non pas les nations mais les individus, dont certains sont porteurs et défenseurs d'une culture nationale. En somme, le voyage est ce qui permet au sujet de sortir de sa claustration nationale, car le mouvement « permet de négocier la traversée d'espaces eux-mêmes en circulation parce qu'à géométrie variable³⁵⁷ ». Le rôle de l'exilé dans la reconfiguration des frontières culturelles des nations n'est donc pas à négliger. Il nous enseigne que le confort du pays natal n'est pas éternel et qu'il convient d'apprendre à vivre partout comme chez soi. La voix de cette sagesse exilique s'exprime déjà fortement chez Edward Said :

L'exilé sait que, dans un monde séculier et contingent, toute demeure est provisoire. Les frontières et les barrières, qui nous enferment dans un lieu sûr, un territoire familier, peuvent aussi devenir les limites d'une prison, et sont souvent défendues au-delà de la raison ou de la nécessité. Les exilés franchissent les frontières, brisent les barrières de la pensée et de l'expérience³⁵⁸.

La dynamique du sujet exilé entraîne donc la dynamique des territoires avec, en corollaire, l'effritement des barrières nationales. Loin de porter atteinte à l'intégrité des nations, le mouvement des exilés ouvre les territoires vers l'altérité sociale, culturelle et linguistique. L'expérience de l'exil peut donc aider les peuples à sortir des limites carcérales de tout espace aux frontières fixes. On voit aussi émerger dans l'expérience de l'exil du personnage de Dany Laferrière la théorie de la circulation des mondes très en vogue dans le discours postcolonial :

Seul le voyage sans billet de retour
peut nous sauver de la famille, du sang
et de l'esprit de clocher.
Ceux qui n'ont jamais quitté leur village
s'installent dans un temps immobile
qui peut se révéler, à la longue,
nocif pour leur caractère³⁵⁹.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 39.

³⁵⁷ Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, *op. cit.*, p. 149.

³⁵⁸ Edward W. Said, *Réflexions sur l'exil*, *op. cit.*, p. 255.

³⁵⁹ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, *op. cit.*, p. 39-40.

Cette circulation des mondes est nécessaire au sujet contemporain pour vaincre les cloisonnements de la culture nationale et de l'ethnie, sans oublier le chauvinisme qui peut se révéler une plaie. La mobilité est donc ce qui rend possible le dialogue par la différence et suscite une interpénétration féconde entre les nations.

b- Redéfinir le nationalisme par la démocratie chez Léonora Miano

Le deuxième point qui caractérise les relations entre l'exil et le nationalisme concerne l'ambition démocratique qui se décline à travers le projet esthétique postcolonial et notamment dans le roman de Léonora Miano. En France, les campagnes électorales ne sont pas sans conséquences sur la population émigrée.

Même le voisin du dessous s'était tu. D'habitude, il criait. Tout le temps. Des insultes à sa femme qui répondait faiblement. Des insanités sur les Noirs et les Arabes. Sur les putes qui en étaient parce qu'elles couchaient avec eux. Les Noirs et les Arabes dont elles portaient les enfants. Il avait raison de s'époumoner. Les putes étaient nombreuses. Leur marmaille colorée gambadait jusqu'à pas d'heure dans la cour. Il pouvait, si le cœur lui en disait, glisser un bulletin assassin dans l'urne. Comme un coup de poignard roublard enfoncé dans le dos de ceux qui ne pouvaient revendiquer la souche³⁶⁰.

Les propos nationalistes et racistes du voisin d'Amok, exilé africain, visent à stigmatiser le sujet émigré sur le plan politique et social. Passant par des phases de calme et d'excitation, le personnage exprime une crainte de l'invasion par les populations étrangères qui essaient à travers la « *Ville lumière* » comme pour l'obscurcir, avec une « marmaille caramel grandissante³⁶¹ ». Dans le cas, le vote est une manière de signifier un attachement nationaliste à son territoire qu'il s'agit de préserver : il va ainsi « glisser un bulletin assassin dans l'urne³⁶² ». À travers la question électorale, le roman laisse transparaître ce qui se peut nommer la raison nationaliste, qui consiste à tenir à l'écart voire à exclure l'exilé de la vie politique et sociale de la cité. La réaction de ce voisin relève donc de la peur de voir son territoire envahi par d'autres venus d'ailleurs, en raison de leur poids démographique croissant. Pour le nationaliste, la terre des origines est avant tout un legs historique et ancestral à conserver dans une pureté fantasmée. Cette réaction rejoint par ailleurs la perception du nationalisme par Edward Saïd :

Le nationalisme est une appartenance à un lieu, à un peuple et à un héritage. Il pose comme fondements d'une patrie une langue, une culture et des coutumes communes et, ce faisant, résiste à l'exil, et lutte pour prévenir ses ravages³⁶³.

³⁶⁰ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 22.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 21

³⁶² *Idem.*

³⁶³ Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil*, op. cit., p. 245.

Il apparaît dans cette définition que le nationalisme se veut avant tout la préservation d'un patrimoine sous toutes ses formes. Mais Said précise que la vision nationaliste s'oppose à l'exil car l'un prône l'homogénéité culturelle et historique tandis que l'autre suppose un devenir hétérogène. Le deuxième voisin d'Amok paraît dans des dispositions similaires :

Le voisin du dessous sortait pour les élections. Endimanché et grave. Il exerçait son droit d'autochtone héréditaire. Il votait pour dire son refus de partager avec ces métèques son héritage de culture et de bon goût. Après les élections le monde ne changera pas. Il y avait toujours autant de couleur. Rien à faire pour retourner vers jadis. Après que la souche avait voté, on ne se remettait pas à danser la bourrée. Toujours le hip-hop et le r'n'b dans la cour. Dans la l'escalier. Dans la ville entière³⁶⁴.

L'extrait présente le vote comme expression manifeste de l'autochtonie. Prendre part aux élections constitue un privilège réservé aux nationaux et permet de distinguer ceux qui ont le droit de s'exprimer et donc d'occuper l'espace. L'objectif visé par ce vote est clair : ostraciser « ces métèques » qui n'appartiennent pas à la culture nationale. Néanmoins, les évolutions culturelles résistent dans un espace désormais mondialisé : le « hip-hop » et le « r'n'b » ont pris la place de « la bourrée » dans la culture populaire. Historiquement, le *hip-hop* et le *r'n'b* sont de genres musicaux originaires des États-Unis et importés en France à partir des années 1980³⁶⁵ tandis que la bourrée fait partie du patrimoine musical et folklorique français³⁶⁶.

Edward Said insiste sur les potentialités insoupçonnées des liens entre le nationalisme et l'exil. Il y voit deux réalités éloignées certes, mais qui peuvent se rejoindre et se neutraliser réciproquement. Si, dans une certaine mesure, le nationalisme renvoie à la fixité et à la défense d'une réalité culturelle ou historique, l'exil reflète l'instabilité de l'histoire et de la culture dont le sujet en exil se trouve être le véhicule. De fait, les fluctuations de l'exil tentent toujours de se produire sur le terrain *a priori* stable du nationalisme. Ainsi, dans ce turbulent mariage, les contraires s'influencent et se construisent réciproquement³⁶⁷. Les contraires qui sont, d'une part, les spécificités du bagage culturel de l'exilé, d'autre part, les particularités socio-culturelles du pays d'accueil, entrent en interaction pour construire d'autres objets culturels.

Pour Léonora Miano, l'exilé peut aussi se montrer favorable à l'intégration nationale. La démarche consiste à se défaire ou à minimiser son histoire personnelle afin de négocier son

³⁶⁴ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 22.

³⁶⁵ Pour avoir une idée des origines du hip hop, on peut opportunément consulter : Claudine Moïse, « Hip-Hop (danse) », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/hip-hop-danse/>, consulté le 15 mars 2021.

³⁶⁶ Pratiquée dans plusieurs régions, notamment l'Auvergne, les origines de la bourrée remontent au XVII^e siècle, ce qui en fait une danse « ancrée dans la terre » de l'histoire et de la culture française. Voir Caroline Christinaz, « La bourrée, c'est la séduction par excellence », in *Le Temps*, <https://www.letemps.ch/societe/bourree-cest-seduction-excellence>, publié le 23 août 2019, consulté le 15 mars 2021.

³⁶⁷ Edward Said, *Réflexions sur l'exil*, *op. cit.*, p. 245.

intégration à la nouvelle nation. À la suite des violences qui l'ont conduit à quitter son pays, Amok mesure le bénéfice d'une vie loin de son espace originel :

Il comprenait mieux que personne le sentiment de liberté qu'on pouvait éprouver à vivre là où on n'avait pas de passé. C'était comme renaître. Délesté des pesanteurs, on était face à soi-même. Contrairement à ce qui se disait dans les journaux, cela pouvait se révéler salubre d'être étranger quelque part³⁶⁸.

À la manière d'un sujet qui s'éveille aux plaisirs de l'exil, Amok décide donc de profiter de son statut d'étranger pour faire peau et identité neuves. La renaissance à laquelle il aspire ici est avant tout intérieure. Elle se traduit par un désir d'adopter les ressources du pays d'accueil : histoire, culture, langue, pratiques sociales. À travers son délaissement du passé qui est le corollaire de son intégration au pays d'accueil, le personnage manifeste ainsi son désir de rédemption et de transfiguration identitaire. Face à lui-même, Amok se montre attentif aux évolutions de sa personnalité, changement dont le séjour en terre étrangère est le catalyseur. La propension à valoriser l'exil peut s'avérer périlleuse ou utopique, mais si l'on considère que l'identité ne s'accommode pas du principe de fixité, être étranger quelque part a sans doute des avantages. La construction de l'identité, en rupture ou non avec son passé, correspond à une prise de risque selon Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau :

C'est que l'identité est d'abord un être-dans-le-monde, ainsi que disent les philosophes, un risque avant tout, qu'il faut courir, et qu'elle fournit ainsi au rapport avec l'autre et avec ce monde, en même temps qu'elle résulte de ce rapport. Une telle ambivalence nourrit à la fois la liberté d'entreprendre et, plus avant, l'audace de changer³⁶⁹.

Le changement identitaire du sujet exilé est une fin parmi tant d'autres. En partageant donc l'existence des Français, Amok peut devenir français. Et, comme le dit Nancy Huston, être français est « la résultante de mille hasards géographiques et historiques ; je mesure ma chance, et je mesure ce qu'il reste à faire³⁷⁰ ». Amok doit donc négocier en permanence son intégration nationale, ou plus précisément « [...] trouver une appartenance compatible avec son statut identitaire hybride³⁷¹ ». En abordant les luttes et les négociations des exilés pour faire partie de la sphère nationale, le roman du retour fait donc émerger la problématique de la démocratie, qu'il s'agisse de la reconnaissance des droits de l'exilé ou de la présence active de ce dernier dans l'espace public. La littérature a un rôle à jouer dans ce domaine et Gayatri Chakravorty Spivak suggère que : « l'imagination littéraire peut avoir un impact sur la

³⁶⁸ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 42.

³⁶⁹ Édouard Glissant & Patrick Chamoiseau, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi*, op. cit., p. 1-2.

³⁷⁰ Nancy Huston, *Nord perdu*, op. cit., p. 95.

³⁷¹ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 71.

détranscendantalisation du nationalisme³⁷² ». En d'autres termes, l'imagination littéraire peut aider à « dépasser l'auto-identité du nationalisme au profit de la textualité complexe de l'international³⁷³ ». La présence physique et culturelle de l'exilé doit donc être prise comme un élément participant de la construction des nations modernes. Loin de s'opposer ou de se substituer à la culture nationale, la culture de l'exilé travaille à son maintien en assurant sa continuité sous de formes nouvelles.

c- L'exil et la demeure chez Dany Laferrière et Alain Mabanckou

Si, dans *L'Exil et le Royaume* (1957), Camus présente diverses modalités de la relation à l'autre, du difficile équilibre entre le fait d'être solidaire ou solitaire dans un contexte colonial, nous examinerons pour notre part le rapport entre l'exil et la demeure à partir des œuvres postcoloniales de Dany Laferrière et d'Alain Mabanckou. Dans *L'énigme du retour*, le temps et l'espace de l'exil apparaissent comme la seule véritable demeure de l'exilé. Dans son dialogue avec son neveu par exemple, Windsor Laferrière explique son rapport au temps :

Sur la petite galerie.

Moi, assis.

Lui, debout.

Distance respectueuse.

Vous ne racontez jamais votre époque.

Je n'ai pas d'époque.

On a tous un temps.

Je suis en face de toi, et c'est ça mon époque³⁷⁴.

L'entre-deux spatial induit par l'expérience de l'exil peut complètement altérer la perception du temps chez le personnage au point qu'il ne peut en rendre compte³⁷⁵. C'est en substance ce qu'avoue indirectement Windsor Laferrière dans sa réponse. Mais le plus important, à notre avis, c'est moins cette capacité à raconter son temps que la volonté de garder encore « conscience du temps », comme dirait Paul Ricœur³⁷⁶. Refuser de posséder une époque équivaut chez Dany Laferrière à l'esquisse d'une topographie et d'une chronographie qui jamais ne se donnent mais s'inventent indéfiniment. Le discours produit en exil traduit la manière de

³⁷² Gayatri Chakravorty Spivak, *Nationalisme et imagination*, op. cit., p. 22.

³⁷³ *Idem*.

³⁷⁴ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 104.

³⁷⁵ Dans un ouvrage qui fait déjà date, mais dont les présupposés théoriques possèdent encore leur actualité scientifique, Paul Ricœur traite de la phénoménologie du temps. Il avance notamment que « [...] le travail de la pensée à l'œuvre en toute *configuration* narrative s'achève dans une refiguration de l'expérience temporelle ». *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 9.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 38.

s'inscrire dans le monde. Pour l'exilé, l'espace et le temps ne se dissocient plus car chaque instant constitue sa demeure. Cette position paratopique³⁷⁷ du sujet est favorisée par le fait que « Celui qui va en exil perd sa place³⁷⁸ ». On peut dès lors penser que toute réinsertion au sein de son espace natal devient difficile, voire impossible. La place qu'il a laissée subsiste toujours, mais elle est déjà occupée par un autre.

Mais cette absence de demeure peut s'inverser parfois, chez Dany Laferrière, en une surabondance de résidences, liée aux divers séjours effectués par certains exilés. C'est notamment le cas d'un des amis de Windsor Laferrière qui, après un séjour en Irlande, rapporte ce pays avec lui en Haïti :

Quelque temps après mon départ d'Haïti,
Il est allé en Irlande
où il a vécu une vingtaine d'années.
Et il a ramené l'Irlande
dans ce hameau vert niché
sur les hauteurs de Pétionville³⁷⁹.

Les déplacements de l'exilé transforment des pays connus en pays de poche. Désormais, où qu'il aille, l'exilé transporte avec lui tous les lieux dans lesquels il a vécu. Par conséquent, l'espace, ou même la demeure, acquiert une dimension portative, adaptable et transposable. Le cumul des lieux de résidence travaille à la superposition des espaces, ce qui entraîne le changement des habitudes et des cultures. En fait, la multiplicité des demeures consécutives à l'exil entraîne parfois une duplicité dans la vie du sujet :

Quand j'étais en Irlande, me dit-il, je vivais à l'haïtienne.

Maintenant que je suis en Haïti, je me sens totalement irlandais. Saura-t-on un jour qui on est vraiment ? C'est le genre de question qui nous donne l'impression d'être intelligent même sous un éclatant soleil³⁸⁰.

À bien des égards, ce passage est représentatif d'une manière d'habiter le monde. En effet, la permutation des espaces signifie pour l'exilé que même des territoires éloignés peuvent faire accueil les uns aux autres. Ainsi les pays et leurs frontières deviennent « des lieux de

³⁷⁷ Dominique Maingueneau définit la paratopie comme une inscription problématique d'un auteur dans un champ littéraire : « L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation entre le lieu et le non lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser », *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 27.

³⁷⁸ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 103.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 158.

³⁸⁰ *Idem.*

passages et de frayage³⁸¹ », des espaces portables et habitables. La demeure de l'exilé n'est pas fixe, mais mobile et plurielle. La capacité à vivre ici comme là-bas traduit le fait que le monde est un : « Car, en effet, il n'y a qu'un seul monde. Celui-ci est un Tout composé de mille parts. De tout le monde. De tous les mondes³⁸² », selon Achille Mbembe. Par ailleurs, Dany Laferrière fait usage de nombreuses comparaisons et métaphores pour mettre en scène cette unicité-disparité du monde. Ainsi, le mouvement des exilés est comparé au vol de l'oiseau, symbole du voyage et de la mobilité :

Comme une volée d'oiseaux fous
on est parti presque en même temps.
Nous éparpillant partout sur la planète³⁸³.

Mais l'oiseau n'est pas le seul être vivant auquel se réfère Dany Laferrière pour désigner la dynamique humaine et spatiale. En 2020, il publie un roman graphique intitulé *L'exil vaut le voyage*³⁸⁴, dont Frédérique Roussel commente ainsi la page de couverture :

Au centre de la couverture de *L'exil vaut le voyage* trône un escargot très coloré dont la spirale fait songer à celle du ventre d'*Ubu roi* de Jarry. L'auteur ne se prend pas au sérieux et aime le lien ironique entre le gastéropode et le voyage³⁸⁵.

La figure de l'escargot est tout aussi significative que celle de l'oiseau, car elle permet à l'auteur de désigner métaphoriquement ces voyages à travers le monde (Montréal, New York), la place et le type d'exil vécu par certaines figures du monde politique et artistique (Mandela, Hugo, Borges, Baldwin, etc.) et les livres de tous ces auteurs – dont certains sont des exilés –, qui constituent la bibliothèque personnelle de l'écrivain. La circularité de l'escargot et sa coquille en spirale renvoient à la forme infinie du monde, qui n'a donc ni commencement ni fin en regard de l'expérience de l'exilé. La lenteur de l'escargot peut signifier une manière d'appréhender le monde, en dehors des préceptes de vitesse imposés par la modernité. Enfin, l'escargot c'est aussi un animal qui porte sa maison sur son dos. Ramené au sujet en mouvement, cette coquille symbolise le lieu où se sédimentent la culture d'origine et les cultures acquises au cours des déplacements.

La problématique de la demeure et l'exil se lit aussi dans le roman d'Alain Mabanckou. Dans *Lumières de Pointe-Noire*, l'exil de l'auteur apparaît comme une conquête de l'espace à

³⁸¹ Felwin Sarr, *Habiter le monde*, op. cit., p. 27.

³⁸² Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, op. cit., p. 258.

³⁸³ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 158.

³⁸⁴ Dany Laferrière, *L'Exil vaut le voyage*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2020.

³⁸⁵ Frédérique Roussel, « L'exil au trésor de Dany Laferrière », *Libération*, https://www.liberation.fr/livres/2020/04/17/l-exil-aux-tresors-de-dany-laferriere_1785583/, publié le 17 avril 2020, consulté le 17 mars 2021.

habiter et un devenir autre, suivant les injonctions maternelles prononcées à son départ : « va, vis et deviens³⁸⁶ ». Les paroles de la mère vont l'accompagner tout au long de son séjour et constituer le fond d'un devoir de mémoire :

- Mon petit ne me déçois pas, j'ai tout fait pour être une mère exemplaire...
[...]
- Deviens celui que tu voudras devenir et garde ceci en mémoire : l'eau chaude n'oublie jamais qu'elle a été froide...³⁸⁷

Ces paroles ont vocation à s'inscrire dans sa mémoire et à la guider dans son exil : réussir sur la terre d'accueil sans jamais oublier sa demeure première, le lieu d'où il vient, comme le suggère le proverbe : « l'eau chaude n'oublie jamais qu'elle a été froide ». Par ailleurs, Alain Mabanckou conçoit toute demeure comme vouée à l'impermanence. Le pays d'origine cesse d'être le royaume de l'enfance car tout est pris dans un écoulement temporel continu. Ainsi, contrairement à Dany Laferrière, dont le mouvement entraîne une stratification des lieux, pour Alain Mabanckou, le temps de l'exil précipite la déliquescence de l'espace quitté :

Je fais intérieurement le compte : je suis revenu dans cette ville dix-sept ans après la mort de ma mère, sept ans après celle de mon père et vingt-trois ans après mon départ pour la France. Je ne suis qu'une cigogne noire dont la durée des pérégrinations dépassent maintenant l'espérance de vie. Je me suis arrêté au bord du ruisseau des origines, le pas suspendu, dans l'espoir d'immobiliser le cours d'une existence agitée par ces myriades de feuilles détachées de l'arbre généalogique³⁸⁸.

L'auteur-narrateur se rend donc à l'évidence : les années passées en dehors de son pays ont creusé un écart entre l'espace natal et lui. Il tente de replonger dans les eaux des origines, mais la demeure de jadis demeure inaccessible. À l'instar de Lamartine au bord du lac qui suppliait le temps de suspendre son vol afin qu'il savoure ses rapides délices³⁸⁹, Alain Mabanckou aimerait de nouveau retrouver, même pour un bref instant, le bonheur de la demeure d'antan. Il aimerait aussi renouer les liens généalogiques. Alain Mabanckou reste donc en suspens au bord du temps, telle la cigogne au bord de l'eau. Le désir de l'exilé consiste ainsi en la tentation d'une réintégration à sa terre d'origine. Nous dirons même qu'il aimerait *re-demeurer* pour étancher sa soif d'appartenance :

Je suis venu, oiseau migrateur au ramage à moitié éteint, prêt à accepter l'ampleur de la désolation de ma terre et à me poser sur le premier arbre à l'écorce éraflée par les saisons sèches. Peut-être est-ce une exagération, mais le moindre silence m'inquiète, tout bruit m'épouvante, me pousse à m'éloigner de plus en plus de cette rencontre inéluctable³⁹⁰.

³⁸⁶ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 27.

³⁸⁷ *Idem*.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 162.

³⁸⁹ Alphonse de Lamartine, « Le Lac », in *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, [1820], 1981, p. 65.

³⁹⁰ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 163.

Comme un oiseau migrateur, l'auteur éprouve le besoin ardent de se poser quelque part, n'importe où. La déliquescence du lieu d'origine provoque une certaine angoisse chez l'auteur et fait naître en lui « un sentiment d'apatride³⁹¹ ». L'état d'esprit qui est le sien au moment de renouer avec sa terre dévoile sa souffrance intérieure. Ainsi, la douleur de l'exil surgit au moment où le sujet se rend à l'évidence qu'entre lui et sa terre plus rien ne semble les re-lie. C'est donc un rendez-vous manqué entre l'être et les choses, entre le personnage et son environnement.

Demeurer quelque part semble impensable et impossible à Alain Mabanckou et se raccrocher à l'espace d'origine qu'on a quitté depuis tellement d'années revient à arpenter un pays « aux passages qui ne mènent nulle part³⁹² ». Mais cette impossibilité à *re-demeurer* n'est pas un échec pour Mabanckou qui entend se placer, comme dirait Kenneth White, du côté de ceux qui ont pour demeure le dehors : « c'est-à-dire de la fraîcheur, de l'ouverture, de la force, de la présence et des choses ailées. [...] du côté des explorateurs, des navigateurs, des pérégrins³⁹³... ». L'exil est donc au principe de toute demeure, de toute interaction susceptible de faire advenir de nouveaux mondes à habiter. La demeure issue de l'exil est donc faite de toutes les traversées, de toutes les « idées » et de toutes les « expériences »³⁹⁴ vécue par le sujet. Enfin, le parallèle entre exil et oiseau migrateur laisse transparaître sous la plume des écrivains postcoloniaux une hantise de l'inflation verbale et spatiale. En matière de création littéraire, l'oiseau est très souvent associé à une symbolique de liberté et de création dans l'infinité de l'espace. Ainsi, rapprocher l'exil du mouvement de l'oiseau migrateur revient à considérer le roman migrant comme une prose de l'espace et du cosmos. Habiter un espace fixe et définitif semble ne plus aller de soi car le récit migrant postcolonial préfère explorer la variété et la diversité des mondes. L'individu en exil tout comme l'oiseau en vol découvre, s'attache et se détache d'une pluralité de vies, traçant une discontinuité essentielle dans laquelle la création littéraire trouve son origine en contexte postcolonial.

³⁹¹ Edward W. Said, *Réflexions sur l'exil*, op. cit., p. 248.

³⁹² Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 165.

³⁹³ Kenneth White, *La figure du dehors*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1978, p. 110.

³⁹⁴ *Idem*.

3- Exil et construction des peuples

Immanuel Wallerstein voit dans le concept de peuple une affaire non pas insoluble, mais le nœud d'une problématique toujours difficile à cerner :

Rien ne semble plus évident que l'identité et la notion d'un peuple. Les peuples ont des noms, qui nous sont familiers. Ils ont aussi, semble-t-il, une longue histoire. Et pourtant, tout spécialiste des sondages d'opinion sait que si l'on pose la question ouverte "Qu'est-ce que vous êtes ?" à des individus qui en principe appartiennent au même "peuple", les réponses seront incroyablement diverses, surtout si le problème n'est pas d'une actualité politique brûlante³⁹⁵.

Se demander ce qu'est un peuple paraît, à l'heure actuelle, une question de moindre importance que celle des conditions d'émergence d'un peuple. En fait, la diversité des réponses évoquées par Wallerstein peut être comprise à partir des réalités d'interpénétrations culturelles et des logiques migratoires qui ne cessent de travailler en profondeur la structure des nations. Dans le contexte de la mondialisation, les peuples ne sont donc plus des entités pures et statiques, d'où la difficulté de chacun à se définir. L'expérience de l'exil coïncide avec la dispersion de nombreux sujets à la surface de la terre tandis que la transcription littéraire de l'exil permet de redéfinir les peuples. C'est le sens des analyses d'Edward Said :

Les exilés sont arrachés à leurs racines, à leur terre, à leur histoire. Ils n'ont généralement ni armées ni États, ce vers quoi tend fréquemment leur quête. Les exilés ressentent donc un vif besoin de reconstituer leurs vies brisées, ce qu'ils font souvent en choisissant de se considérer comme intégrés à une idéologie triomphante, ou à un peuple régénéré³⁹⁶.

D'après Said, les exilés ont, entre autres, besoin de « faire communauté ». Après avoir tout laissé derrière eux : famille, travail, pays, ils entendent retisser des liens au sein de leur pays d'accueil. Ils veulent aussi jouir de sa protection, de ses avantages sociaux et intégrer ses lieux culturels. Notre analyse vise ici à se demander si le désir de « faire communauté » transcende le simple « regroupement d'exilés³⁹⁷ » venus de partout et permet d'établir de nouveaux paradigmes dans la conception des peuples et des nations modernes et contemporaines. Pour mettre en évidence l'émergence de ces peuples nés en exil, nous sollicitons les romans de Léonora Miano et Chimamanda Ngozi Adichie afin d'examiner les modalités selon lesquelles les peuples surgissent en exil et la manière dont les fondements des nations sont réévalués.

³⁹⁵ Immanuel Wallerstein, « La construction des peuples : racisme, nationalisme, et ethnicité », in Étienne Balibar, & Immanuel Wallerstein, (dir.), *Race, nation et classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1998, p. 95.

³⁹⁶ Edward W. Said, *Réflexions sur l'exil*, op. cit., p. 246.

³⁹⁷ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 223.

a- Léonora Miano ou l'émergence d'un nouveau peuple

Tout d'abord, l'avènement du peuple se traduit chez Léonora Miano par la volonté de communauté manifestée par les personnages exilés. Pour que celle-ci soit effective, les membres de la diaspora africaine doivent jouer leur rôle de rassembleurs et mettre en relation les fils dispersés de l'Afrique :

Même si cela ne réjouissait pas Shrapnel, c'était bien au Nord que les Noirs devaient travailler à la reconquête d'eux-mêmes. Il n'y aurait pas de renaissance, sans cela. D'abord parce que l'aliénation était venue du Nord. Ensuite, parce que la diaspora qui s'y trouvait ne jouait pas son rôle de liaison entre les différents pôles du monde noir. Enfin, parce que les populations subsahariennes aliénées n'accordaient de crédit à la démarche, que si elle réussissait au Nord³⁹⁸.

On voit transparaître chez Shrapnel le besoin de se reconstruire en tant que sujet provenant d'une tradition historique différente de celle du pays d'accueil. Or, le lieu à partir duquel doit se réaliser cette histoire n'est plus l'Afrique, mais l'Europe, qui correspond à l'espace des puissances colonisatrices de jadis. L'Europe possède, en outre, les archives historiques et donc les ressources culturelles et civilisationnelles du monde noir qui peuvent aider le sujet concerné à « remonter en humanité » d'après le mot d'Achille Mbembe. Au fond, le geste critique et le positionnement social de Shrapnel consiste à aménager un espace discursif et des stratégies servant de cadres à l'action de la diaspora africaine en direction du continent. Par ailleurs, penser l'avènement et le rôle de la diaspora africaine en terre occidentale à l'heure actuelle, c'est répondre à l'impératif d'une décloison du monde noir. Dès lors, la démarche est aussi celle de faire valoir l'idée que « l'Europe n'est pas le monde, mais seulement une partie du celui-ci », devant faire place à d'autres et évoluer avec ces autres. Enfin, toujours selon Achille Mbembe, l'Afrique est dans le monde et le monde est dans l'Afrique. Pour autant que cela puisse servir, le rôle de la diaspora serait donc de « faire du monde la scène de l'histoire³⁹⁹ » des peuples jadis dominés. L'émergence des communautés diasporiques répond finalement aux attentes de celles et ceux qui sont restés sur le continent : « Bien plus que dans sa jeunesse, le pays tournait tous ses regards vers le Nord⁴⁰⁰ ». Mais ce Nord désigne moins l'espace occidental que les Afro-descendants qui y résident. La vie de cette diaspora et le devenir de leur nation d'origine dépendent donc fortement des liens et des relations qu'ils entretiennent entre eux-mêmes mais aussi avec les autres.

³⁹⁸ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 137.

³⁹⁹ Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, op. cit., p. 55.

⁴⁰⁰ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 137.

Le roman de Léonora Miano postule une réhabilitation des valeurs noires à partir d'une unité outre-Atlantique des filles et fils du continent. Il s'agit plus précisément de penser la communion du peuple subsaharien à partir de différentes « modalités d'appartenances toujours plus flexibles, pliables et mobiles⁴⁰¹ ». C'est d'ailleurs dans cet ordre d'idée que s'inscrit le rêve des Africains subsahariens vivant au Nord :

Les Noirs n'étaient pas des impérialistes intrinsèques. Ils ne tenaient pas à soumettre tout ce que Dieu avait créé. Admettant la multiplicité des points de vue, ils souhaitaient simplement faire valoir le leur, avoir le droit d'exister parmi les autres, tout en restant eux-mêmes⁴⁰².

Mais pour qu'une telle idée devienne politiquement effective, ce peuple en constitution a besoin d'intégrer une philosophie. Dans le cas des Noirs qui résident dans le Nord, il s'agit de faire renaître et revivre l'esprit de Shabaka, « l'arbre tutélaire⁴⁰³ », car « sur le sol ancestral aussi, les aînés avaient cessé de tendre l'oreille⁴⁰⁴ ». La nouvelle génération doit surmonter une surdité doublée d'une cécité vis-à-vis du passé. Pour y parvenir, l'idéal d'unité et de cohésion que comporte l'esprit de Shabaka est redistribué à travers deux entités. La première concerne la création d'un espace pour abriter les échanges et favoriser le développement mutuel des membres de la diaspora :

Le complexe Shabaka, véritable maison des cultures noires, serait une avancée fondamentale vers cet objectif. Les Noirs y viendraient des quatre coins du monde pour apprendre à valoriser ce qui les unissait, au lieu de s'arc-bouter sur des différences superficielles. On y cultiverait l'attachement aux origines, la fierté du patrimoine subsaharien, et la volonté de l'enrichir, où qu'on se trouve. On saurait vivre au Nord en se sachant légitime à y demeurer, et à y occuper la place la plus valable, pour servir son peuple. Il ne s'agissait pas d'imposer sa vision des choses, en dehors de la Communauté⁴⁰⁵.

Les objectifs de la création de ce complexe sont clairs : regrouper les peuples de la diaspora afin de former un corps social et politique uni et sans visée expansionniste, malgré les pulsions nationalistes. Il s'agit ici d'un nationalisme déterritorialisé, de l'ordre de ce que Homi K. Bhabha nomme « DissémiNation⁴⁰⁶ » et qui renvoie à la dispersion de la nation en particules élémentaires, autrement dit, ses citoyens. Le complexe de Shabaka peut donc être considéré comme la traduction de cette dissémination. En effet, il constitue pour la diaspora noire une

⁴⁰¹ Achille Mbembe, « Circulations », in Achille Mbembe & Felwine Sarr (dir.), *Politiques des temps. Imaginer les devenirs africains*, Dakar, Jimsaan, 2019, p. 145.

⁴⁰² Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 136-137.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰⁴ *Idem.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁰⁶ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 223.

puissante « source symbolique et affective d'identité culturelle⁴⁰⁷ », dont les racines s'enfoncent dans le sol nordiste.

La deuxième entité illustrant le symbolisme de Shabaka est constituée par les associations créées au Nord, qui représentent une autre méthode de rassemblement et de cohésion sociale moderne entre les peuples de la diaspora. C'est notamment le cas de la « *Fraternité Atonienne* », mouvement identitaire revendiquant le passé glorieux de Kemet (l'Afrique) à travers l'héritage de la civilisation égyptienne :

[...]. une assemblée de frangins *conscients*. [...] Ils voulaient travailler à la renaissance noire en tirant leur politique des sources *nouniques* du savoir. Amok savait qu'outre-Atlantique, l'Égypte antique avait été très à la mode chez les intellectuels noirs. Les frangins du Nord s'y mettaient trente ans après⁴⁰⁸.

La Fraternité Atonienne opère comme un mouvement fédérateur dont l'ambition fondamentale est la mobilisation et la valorisation des savoirs issus du continent. Cette posture conforte l'idée que l'inscription du sujet noir dans le cours de l'histoire passe par un changement dans le paradigme du savoir. Tiré des sources continentales, le savoir africain antique combiné à la modernité peut aider le sujet à vaincre son handicap épistémique. Sa formalisation peut aussi agir comme geste inaugural d'une pensée qui sache répondre aux besoins de la communauté :

Une frange importante de la jeunesse noire de ce pays se radicalisait. Il fallait lui proposer un système de pensée viable, lui permettant de se définir, de s'affirmer, de vivre en bonne entente avec les autres communautés. Il allait même plus loin. Le moment était venu d'élaborer une philosophie à même de régir le mental de tout individu de race noire vivant dans un monde moderne⁴⁰⁹.

On comprend dès cet instant que le savoir est un rempart et moyen de lutte contre la dérive et la perte. Pour le peuple noir en général et pour la diaspora en particulier, il est donc nécessaire de fabriquer son espace de connaissances. La mise en œuvre de cette philosophie ne sert pas seulement à maintenir l'équilibre psychologique et culturel du Noir, mais également à remettre en cause l'infrastructure discursive qui a édicté la perception du Noir depuis l'ère coloniale. Dans ce contexte, les communautés diasporiques ont un rôle majeur à jouer par le biais associatif. Précisons toutefois que certains comme Shrapnel attendent de la *Fraternité Atonienne*, qu'elle s'inscrive davantage dans une logique « post-nationale⁴¹⁰ », en tant que refus d'un essentialisme épistémologique et identitaire. L'esprit de la Fraternité

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁰⁸ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 120-121.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁴¹⁰ Léonora Miano, *Afropéa*, op. cit., p. 69.

Atonienne correspond aussi à la revendication « d'une multi-appartenance⁴¹¹ » et de l'impossible cloisonnement du sujet noir :

Il [Shrapnel] considérait que les Noirs du monde étaient un seul peuple, parce qu'ils avaient baigné, à l'origine, dans la matrice subsaharienne. Là où l'Histoire les avait conduits, ils ne s'étaient pas tranquillement assimilés. Toujours, ils avaient su apporter ce qu'ils étaient, forcer la naissance de cultures nouvelles. C'était ainsi que le monde noir s'étendait aujourd'hui sur plusieurs continents, sans avoir colonisé personne. Le monde noir n'était pas un territoire. Il était humain avant tout, comme un immense tissage d'âmes liées par quelque chose que la couleur rendait visible, mais qui était, en réalité, bien plus profond. C'était ce quelque chose que les jeunes promoteurs de la Fraternité Atonienne voulaient matérialiser à leur façon⁴¹².

En accord avec l'urgence, voire « la nécessité d'agir⁴¹³ », Shrapnel s'oppose cependant aux « moyens de le faire⁴¹⁴ ». Pour lui, la véritable raison d'être de cette Fraternité Atonienne réside dans sa capacité à « redonner vie à Shabaka » et il faut le « faire ici [au Nord], là où cela aurait de la valeur et de l'impact⁴¹⁵ ». On retrouve à travers cette conception de la dynamique du sujet noir et de son histoire, la traduction de la pensée même de Léonora Miano concernant le paradigme afropéen :

Ceux qui se disent Afropéens, et qui parlent des langues aussi diverses que le français, le norvégien, l'allemand ou l'anglais, proposent une vision non arrimée à un espace national, même s'ils ne nient pas leur appartenance à ce dernier. L'appellation est remarquable à cet égard, on voudrait l'interroger. Il est possible de questionner la validité d'un terme qui gomme toute référence à la nation, mais on doit y voir une ambition. Dire Afropéen, ce n'est pas dire Sénégal-Français. Ce n'est pas dire : Afro-Français. C'est voir plus grand, étreindre un plus grand nombre⁴¹⁶.

Que ce soit la construction du complexe ou la création d'une organisation, la symbolique de Shabaka doit transcender les particularismes noirs et les frontières nationales subsahariennes. Au bout du compte, ce que doit intégrer un tel projet, c'est la dimension afropéenne, signe du dépassement de toute restriction nationaliste. La vision afropéenne peut aussi se lire comme une critique à l'égard des mouvements nationalistes construits par les diasporas au sein des pays d'accueils. C'est notamment le cas de la *Fraternité Atonienne*, mouvement dont de nombreux afro-descendants sont les acteurs. Cette entité prône un fonctionnement autonome, car non seulement on y procède au changement patronymique des membres, mais en plus, du point de vue de l'éducation, la *Fraternité Atonienne* récuse le modèle et les savoirs transmis par l'école française, ou encore l'école de la République. Ainsi peut-on lire :

Lorsque les enfants venaient aux cours de l'*École de Heru*, on rebaptisait ceux d'entre eux qui portaient des prénoms chrétiens, musulmans. Pour être dans ce lieu, ils devaient porter des noms

⁴¹¹ *Idem.*

⁴¹² *Ibid.*, p. 135.

⁴¹³ *Idem.*

⁴¹⁴ *Idem.*

⁴¹⁵ *Idem.*

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

kémites. On leur apprenait que le latin et le grec ne les concernaient pas, que pour eux, les langues, les écritures antiques, étaient le *medu neter* et le méroïtique⁴¹⁷.

Modifier le nom des enfants et créer une école parallèle constituent les fondements de cette fraternité. En procédant ainsi, elle entend susciter chez les plus jeunes un effort de « ré-kémitisation », car ses membres les plus en vue estiment que « Les Kémites d'aujourd'hui étaient un peuple mort, un peuple privé de langue, d'histoire. Les Kémites d'aujourd'hui avaient perdu l'esprit⁴¹⁸ ». La « ré-kémitisation » peut dès lors s'entendre comme « la réactivation de la culture et de la langue de l'Égypte ancienne définie comme ayant été nègre avec pour objectif la réappropriation d'un soi enfin authentique⁴¹⁹ ». Pour la *Fraternité Atonienne*, il faut donc ressusciter et réintroduire le legs Kémitite dans l'identité et l'éducation de celles et ceux qui naissent en dehors de l'Afrique. De plus, l'anaphore de « Les Kémites d'aujourd'hui » souligne l'opposition entre les Kémites anciens – habitants de l'Égypte antiques – et les Kémites actuels – potentiellement les Africains ou encore les afro-descendants de manière générale. Du point de vue de la *Fraternité Atonienne*, une frange des « Kémites d'aujourd'hui », c'est-à-dire ceux qui dirigent les pays du continent africain, ne sont plus dignes de l'héritage glorieux de l'Égypte antique. Le groupe refuse tout ancrage au Nord et remet en cause de manière systématique la culture, l'histoire et les croyances véhiculées par le modèle français. Au fond, *Fraternité Atonienne* opère telle une communauté indépendante aux relents nationalistes en s'opposant à la conception française de la république une et indivisible qui, précisément, refuse les communautés.

Ainsi, à travers la notion d'afropéanisme, Léonora Miano entend fondamentalement mettre en discussion « l'expérience vécue des Noirs de France⁴²⁰ ». Elle s'interroge et tente d'apporter quelques éclairages au sujets de l'existence en France de ces microcosmes nationalistes. Elle critique aussi bien la contre-productivité du nationalisme noir manifeste à travers des mouvements tels que la *Fraternité Atonienne*, que l'absence d'égalité concrète au sein de la République, une et indivisible. Selon Abdoulaye Imorou,

Léonora Miano est loin de récuser l'idée d'un caractère universel de la culture et des principes français. Ce sont les décalages entre les idées et les pratiques qu'elle pointe du doigt. Ainsi *Écrits pour la parole* rappelle que si la République se déclare une et indivise et assure placer tous les

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁴¹⁹ Abdoulaye Imorou, « Léonora Miano. Invitation dans un monde qui s'invente », in *Dynamiques actuelles des littératures africaines*, *op. cit.*, p. 181.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 177.

citoyens sur le même plan sans distinction de race ni de religion, elle discrimine dans les faits. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer le visage de la diversité tant vantée ces dernières années⁴²¹.

D'une part, l'auteure critique des actions qui desservent la communauté noire en la divisant et en l'éloignant des autres, d'autre part, elle met l'accent sur l'absence de véritable mixité entre les cultures et les populations dans le système sociopolitique français. En définitive, ce que promeut l'afropéanisme, c'est une rencontre réelle et une interconnexion directe entre les Noirs de France et la République française. Il s'agit donc de transcender les fiertés nationalistes pour favoriser l'émergence d'un peuple et d'un espace culturellement hybrides. L'espace appelé à abriter ce peuple se nomme Afropéa et se caractérise par le refus de tout repli dans un territoire identitaire. Il s'émancipe aussi des illusions de l'universalisme français et des leurrex que le nationalisme noir tente d'imposer en faisant valoir son être au monde.

b- Discours et construction des communautés chez Chimamanda Ngozi Adichie

À partir du roman *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie, nous allons maintenant analyser la manière dont les performances discursives issues de l'exil travaillent à reconfigurer les fondements de la nation et à donner naissance à des communautés virtuelles. Notre postulat consiste ainsi à démontrer que la prise de parole de celles et ceux qui habitent les marges transforme progressivement la nation en un site énonciatif. Les différentes voix des minorités qui s'élèvent entrent en confrontation avec le discours national établi. Dès lors, on se retrouve embarqué au sein d'échanges permanents entre différents acteurs qui défendent chacun sa position. Homi K. Bhabha voit dans cette réalité la manifestation des prémices d'une nouvelle grammaire de la nation :

Dans la production de la nation en tant que récit, il y a un clivage entre la temporalité continuiste, accumulative du pédagogique, et la stratégie répétitive, récurrente du performatif. C'est par ce processus de clivage que l'ambivalence conceptuelle de la société moderne devient le site de *l'écriture de la nation*⁴²².

À partir de cette observation, le défi consiste à déceler ce qui, dans le roman postcolonial, relève d'éléments narratifs constitutifs de la nation tout en mettant en évidence la nature du peuple qui en émerge. Dans son esthétique « de la narration de la nation » et « de son peuple⁴²³ », Chimamanda Ngozi Adichie déploie le récit dans le paradigme de l'*inter* :

⁴²¹ *Ibid.*, p. 178.

⁴²² Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 233.

⁴²³ *Idem.*

interdiscursivité, intermédialité et interculturalité. Dans *Americanah*, l'usage du blog et son intégration dans le tissu romanesque peut aider à saisir cette narration de la nation. Le blog que tient Ifemelu se présente d'abord comme un espace démocratique de parole, par lequel elle partage ses avis et suscite de nombreuses réactions à propos de sujets divers et variés. Rappelons que son blog a un titre légèrement provocateur : « Raceteenth ou Observation diverses sur les Noirs américains (ceux qu'on appelait jadis les nègres) par une Noire non américaine⁴²⁴ ». Si elle redoute d'entendre en guise de banalisation la phrase « La seule race qui compte est la race humaine⁴²⁵ », Ifemelu est surtout surprise par certaines réactions : « N'avez-vous jamais écrit sur l'adoption ? Personne ne veut de bébés noirs dans ce pays, et je ne parle pas de bébés métis, je veux dire noirs. Même les familles noires n'en veulent pas⁴²⁶ ». On peut voir ici le sort réservé aux enfants noirs. S'ils ne sont pas adoptés par des familles blanches, ils ne sont pas pour autant bien aimés des familles noires. Cette réalité ainsi décrite n'est pas sans signaler les clivages ethniques ou raciaux présents dans la société américaine contemporaine. De plus, adopter un enfant noir déborde le cadre d'un besoin de faire famille et devient tout de suite une actualité politique.

Le blog d'Ifemelu devient très vite un véritable espace de questionnement en direction du grand public. Elle n'hésite donc pas à insister sur les problématiques susceptibles de remettre la construction de la nation en perspective. De ce point de vue, racisme et nation convergent, s'interpénètrent et s'influencent mutuellement. Lorsqu'un couple américain décidait d'adopter « un enfant noir et que leurs voisins les regardaient comme s'ils avaient choisi de devenir les martyrs d'une cause discutable⁴²⁷ », la stupéfaction qui s'exprime peut se lire comme une manifestation latente de racisme avec l'implicite nationaliste que des Américains blancs ne peuvent adopter que des enfants blancs. Comme le dit Etienne Balibar, « le nationalisme serait, sinon la cause unique du racisme, en tout cas la condition déterminante de sa production⁴²⁸ ».

Par ailleurs, « la blogosphère⁴²⁹ » sert à élargir le débat sur ce qui peut entrer dans le domaine de construction de la nation en intégrant des éléments dont on ne soupçonne pas

⁴²⁴ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 15. « I write an anonymous blog called *Raceteenth or Various Observations About American Blacks (Those Formely Known as Negroes) by a Non-American Black*. » *Americanah*, p. 4.

⁴²⁵ *Ibid.* « The only race that matters is the human race. » *Americanah*, p. 4.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 15-16. « Ever write adoption? Nobody wants black babies in this country, and I don't mean biracial, I mean black. Even the black families don't want them. » *Americanah*, p. 4.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 16. « He told her that he and his wife had adopted a black child and their neighbours looked at them as though they had chosen to become martyrs for a dubious cause. » *Americanah*, p. 4.

⁴²⁸ Etienne Balibar, « Racisme et nationalisme », *Race, nation, classe*, *op. cit.*, p. 55.

⁴²⁹ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 16. « [...] the blogosphere... » *Americanah*, p. 5.

l'intérêt. Par exemple, le blog d'Ifemelu se présente avec différentes rubriques : « race, genre, volume corporel⁴³⁰ ». Le choix de marqueurs biologiques est le reflet d'une société dont le jugement est souvent orienté par les apparences. La couleur de la peau opère comme facteur de classification sociale et souvent d'exclusion nationale. Les catégorisations renseignent sur les modes de perception d'une société donnée ; c'est ainsi qu'Ifemelu découvre la catégorie « hispanique » aux États-Unis :

Si Ifemelu avait rencontré Alma à Lagos, elle aurait pensé qu'elle était blanche, mais elle apprit qu'elle était hispanique, une catégorie américaine qui était, étrangement, à la fois une ethnicité et une race, et elle se souviendrait d'Alma quand, des années plus tard, elle écrirait un post dans son blog intitulé "Comprendre l'Amérique pour les Noirs non américains : ce que signifie hispanique"⁴³¹.

À l'évidence, l'espace social participe à l'évaluation et à la territorialisation de la race. De ce point de vue, l'espace social construit la race et fabrique une échelle de valeurs avec des indices de reconnaissance. Majorité et minorité raciales peuvent alors se définir comme des inventions sociales qui prennent sens à partir d'une situation géographique. L'image des Jeux olympiques, dont l'idéal se situe dans une culture universelle de la fraternité, est dégradée dans un concours où il s'agit pour une catégorie d'avilir toutes les autres :

Mais, en réalité, les Jeux olympiques de l'oppression se déroulent sous nos yeux. Les minorités raciales en Amérique – Noirs – Latinos, Asiatiques et Juifs – sont toutes couvertes de merde par les Blancs, des merdes différentes, mais de la merde quand même⁴³².

Les échanges qui se tiennent sur cette plateforme virtuelle convoquent la présence de tous les peuples qui composent la société américaine. Mais un seul domine et c'est justement de cette hégémonie qu'il faut sortir. Toutefois, le but est moins de réclamer la médaille de l'oppression que d'initier les modalités d'une sortie de la situation d'avilissement. Pour cela, il faut établir des références communes de nature à fonder une programme national comme le suggère Arjun Appadurai :

Les nationalismes modernes impliquent des communautés de citoyens qui, dans un État-nation territorialement défini, partagent l'expérience collective, non pas d'un contact en face à face ou d'une subordination commune à une personne royale, mais de la lecture commune de livres, de brochures, de magazines, de cartes et d'autres textes modernes⁴³³.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 17. « [...] , race, gender and body size... » *Americanah*, p. 6.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 162. « If Ifemelu met Alma in Lagos, she would have thought of her as white, but she would learn that Alma was Hispanic, an American category that was, confusingly, both an ethnicity and a race, and she would remember Alma when, years later, she wrote a blog post titled « Understanding America for the Non-America Black: What Hispanic Means ». *Americanah*, p. 105.

⁴³² *Ibid.*, p. 308. « But there IS an oppression olympics going on. American racial minorities – blacks, Hispanics, Asians, and Jews – all get shit from white folks, different kinds of shit, but shit still. Each secretly believes that it gets the worst shit. » *Americanah*, p. 205.

⁴³³ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme*, op. cit., p. 235.

On comprend dès lors que l'une des stratégies pour remettre en cause l'ordre national consiste à produire de nouvelles modalités de son expression. Il s'agit de s'introduire dans sa mécanique pour en défaire les rouages et introduire de nouveaux paramètres culturels, épistémologiques ou linguistiques. C'est seulement à partir de la prise de conscience de la nécessité d'une négociation nationale que peut advenir un espace commun aux différents peuples. *Americanah* met en œuvre les lieux de la nation parmi lesquels figure l'espace virtuel, témoin avéré du tissage des communautés.

Une fois de plus, les exilés, voire les minorités raciales sont de véritables agents de la réécriture de la tradition nationale. Tout comme les débats sur la blogosphère sont pluriels, les nations modernes semblent faire l'expérience d'une pluralité d'histoires individuelles et collectives si bien que leurs configurations deviennent autres. Suivant les différentes expériences des exilés, les nations ne sont plus selon Homi K. Bhabha l'expression d'une univocité, mais d'une plurivocité des pratiques culturelles. Les sujets postcoloniaux migrants et les minorités qu'ils forment participent à la recomposition de la nation moderne. Désormais, pour se montrer, se narrer et se dire, les nations occidentales et africaines doivent tenir compte de celles et ceux qui traversent leurs territoires. On pourrait donc conclure que l'exil tempère le nationalisme par l'humilité de sa solitude et que le nationalisme inspire à l'exil l'espérance de l'unité à retrouver.

Dans ce chapitre, nous avons examiné les modalités d'insertion du thème de l'exil, les représentations esthétiques ainsi que les incidences épistémologiques de l'expérience de l'exil mise en scène dans les littératures africaines. Loin de se réduire à un poncif, la problématique de l'exil revêt et soulève de nouvelles questions en contexte postcolonial d'autant qu'elle est consubstantielle à la situation du migrant. L'expérience de l'exil conserve une dimension potentiellement dramatique qui touche l'être dans sa dimension physique en le vouant à l'errance et dans sa composante psychologique en isolant le sujet dans une forme de réclusion pathogène. Dans le corpus étudié, l'exil correspond à un éloignement géographique de la communauté d'origine – que l'on reste ou non sur le continent africain – et à une expérience de la marginalité au sein de son territoire originel se muant parfois en une introversion problématique. Le contexte postcolonial dramatise ce type de situation sous l'effet des rapports d'hégémonie induits par les relations Nord/Sud et en vouant l'exilé à des configurations subalternes.

La nostalgie du lieu originel idéalisé génère une pulsion du retour. Ainsi, les romans du retour construisent des figures d'exilés, parmi lesquelles on peut distinguer le migrant,

l'expatrié et le réfugié. Mais l'exil qui est une expérience de la perte – du pays et de soi – peut s'inverser et devenir une expérience enrichissante aussi bien pour le sujet que pour son art. Le traitement de l'exil dans le roman du retour permet de réévaluer le lien entre exil et identité. L'identité des sujets migrants se transforme ainsi au contact d'espaces et de pratiques culturelles autres et les exilés construisent de nouveaux espaces sociaux adaptés à leur situation en contexte de mondialisation, à la façon des ethnoscapas évoqués par Arjun Appadurai. Émergent alors des voix singulières et des prises de positions qui travaillent en profondeur l'idée de nation et contribuent à la constitution de communautés « imaginées » dans un monde de plus en plus déterritorialisé et « post-national ». Ainsi, radicalisé ou estompé, le nationalisme est remodelé dans le contexte des migrations postcoloniales en fonction des cadres normatifs des pays d'accueil et des pays d'origine. Réinvestir l'exil dans le roman du retour aura au moins permis de conclure sur ce point : les liens physiques ou héréditaires ne suffisent plus à écrire la nation moderne, car d'autres référents extérieurs et immatériels entrent en jeu dans le processus contemporain de la fabrique de soi et des nations.

**CHAPITRE III : LE RETOUR A L'ŒUVRE : ENTRE INFLUENCES ET
CONFLUENCES DANS LE ROMAN POSTCOLONIAL**

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné la trajectoire et les conséquences diverses de l'exil dans la vie du sujet émigré. Nous avons également remarqué que les effets de son parcours marquent de façon indélébile aussi bien l'espace qui l'accueille que l'espace qu'il quitte. Au-delà de ses apports dans la transformation des nations, nous avons surtout mis en évidence le fait que le sujet exilé doit constamment négocier son insertion dans le pays d'accueil à tel point que son identité culturelle et sa psychologie s'en trouvent affectées, voire altérées. Face à cette situation qui le plonge dans la tourmente et l'expose en permanence à diverses formes d'insécurité – identitaire, sociale, culturelle, spirituelle, etc. –, le sujet migrant opte pour un retour vers la tranquillité réelle ou rêvée des origines. Mais penser le rapport du sujet à son lieu originel n'est pas chose aisée. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer le positionnement critique de quelques auteurs postcoloniaux.

Pour Édouard Glissant par exemple, l'être est constitué d'une multitude de mondes et, de ce fait, aucun de ces mondes ne doit être laissé pour compte, encore moins celui des origines. Dans une formule qui sonne tel un avertissement voire une prévention, il précise :

Que la Relation, cette résultante en contact et procès, change et échange, sans vous perdre ni vous dénaturer.

Il n'est pas dit de renoncer (à l'étant) pour accepter enfin (les étants du monde). Non, cela n'est pas dit, ni même supposé. Tu peux t'échapper de cette rue aux pavés glacés où tu avais égaré ta carcasse, t'échapper pour enfin admirer l'alentour et respirer l'air frais⁴³⁴.

D'après le penseur du Tout-Monde, intégrer d'autres mondes à son existence n'est pas incompatible avec le fait de manifester un attachement à son monde originel. En outre, il n'est pas défendu de reconnaître et de magnifier la mémoire de la terre des origines. Cette démarche procède même d'une forme de normalité, d'autant que le sujet qui renonce à son « étant » – ses origines – court le risque d'une perte partielle de soi.

Dans le sillage d'une réconciliation avec soi-même, le retour peut servir à réintroduire le sujet dans une collectivité au sein de laquelle son existence prend du sens. Il en est ainsi du soupir exprimé en début de récit par le personnage itinérant de Pius Ngandu Nkashama dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze* : « Je n'avais de sens que pris dans les tranches d'une mystique collective⁴³⁵ ». Cette déclaration à valeur de prolepse s'entend comme la conclusion d'une expérience déjà vécue. En effet, la suite du récit retrace le parcours réalisé en amont par le narrateur à travers différentes villes de France en tant que conférencier

⁴³⁴ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, op. cit., p. 238-239.

⁴³⁵ Pius Ngandu Nkashama, *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 9.

et éducateur scolaire. Mais à mesure qu'il évolue, la confusion le gagne et renforce son sentiment de flottement social. Pour y remédier, le sujet entreprend donc un retour vers son pays de départ. Suivant le parcours du primitif de Pius Ngandu Nkashama, le retour se présente *in fine* comme le besoin de retrouver une vie en harmonie avec soi et les siens.

Cette conception du retour n'est pas sans rappeler le désir d'une certaine sécurité ontologique quand la stabilité culturelle et identitaire est menacée. Selon Steeve Renombo, la sécurité ontologique renvoie à une forme d'équilibre. En d'autres termes : « un sujet se trouve en parfaite osmose avec les représentations du monde. Étant ainsi redondant au continuum – envisagé comme référent extralittéraire stable lui renvoyant sa propre image, le sujet ne connaît aucune altération ni crise particulières⁴³⁶ ». Il s'agit donc pour le sujet de tenter de regagner son unité biographique, laquelle passe par une réconciliation avec l'essence même des choses.

Les littératures postcoloniales francophone et anglophone mettent précisément en avant les réactions de personnages qui visent à retrouver cette forme de plénitude identitaire comme l'exprime un certain nombre de critiques. D'abord, Louis-Philippe Dalembert voit dans l'idée du retour la manifestation d'un sérieux mal-être qui mine l'existence de tout sujet pris hors de sa demeure natale :

Pour de multiples raisons (sentiments de culpabilité, réaction de protection, etc.) qu'il serait trop long d'expliquer ici, les écrivains expatriés sont passés maîtres dans l'art de cultiver cette nostalgie, véritable passerelle entre la culture (l'identité ?) lointaine (perdue ?) et celle en devenir. Celle-ci se révèle encore plus taraudante chez les auteurs originaires de certains pays de la Caraïbe, où l'identité tendue entre africanité et européenité n'est pas toujours assumée.⁴³⁷

Faut-il voir dans ses propos l'expression de l'incapacité chez certains à vivre cette diversité culturelle⁴³⁸ ? Les écrivains postcoloniaux assumerait-ils mal et accepteraient-ils

⁴³⁶ Steeve Robert Renombo, « Négrographie. Essai sur les identités intransitives dans la littérature africaine », *Identité, identités*, in *Palabres Actuelles*, Libreville, Éditions Raponda Walker, n° 1, 2007, p. 53.

⁴³⁷ Louis-Philippe Dalembert, « L'homme qui ne voulait pas être changé en statut de sel », *Actualité littéraire. 1998-1999, Notre Librairie*, n° 138-139, septembre 1999 – mars 2000, p. 6.

⁴³⁸ La notion de diversité culturelle emporte l'adhésion de certains critiques au détriment de celle de multiculturelle jugée moins pertinente pour dire la complexité et l'imbrication inévitable des cultures. Suivant Bernard Wicht : « Étant donné la composition de plus en plus multiculturelle des sociétés actuelles, la question du vouloir-vivre-ensemble et de la coexistence pacifique devient chaque jour plus cruciale. La recherche d'un *modus vivendi* commun est devenu un véritable défi en ce début de XXI^e siècle. À cet égard, on pense immédiatement au « multiculturalisme » - notion d'origine anglo-saxonne – comme solution possible. Mais ce concept a d'ores et déjà montré ses limites ; il ne s'agit, de fait, que d'une collection de particularismes culturels différents où aucune cohérence véritable n'est pas recherchée entre les parties d'un tout composite. » En revanche, le même Bernard Wicht présente la diversité culturelle comme « ce qui offre une heureuse alternative à l'émergence non pas d'une culture globale en soi, mais à ce que cette culture implique et comporte de domination, de hiérarchisation au détriment du local et du particulier, de distanciation entre les centres cosmopolites et les « provinces » décalées. L'idée de diversité culturelle n'a rien de commun avec les notions de « tribus » ou de « ghettos », ni avec une déconstruction de la nation. C'est purement et simplement une perspective différente de l'organisation sociale ».

difficilement leurs multiples appartenances ? Il semble que non, car à y regarder de plus près, c'est moins l'idée de vivre dans une double conscience culturelle qu'ils redoutent que le sentiment d'insécurité qui naît de cette situation. Ces derniers vivent ou conçoivent l'éloignement d'avec les origines comme un piège qu'il convient absolument de déjouer. C'est aussi afin de rétablir leur équilibre identitaire que ce retour se présente comme nécessaire au maintien de leur appartenance culturelle. Pour les écrivains postcoloniaux, une économie générale des cultures mondiales et locales s'impose, car ce n'est qu'à ce prix qu'ils peuvent se re-positionner en sujet autonome et complet.

Ensuite, comment penser objectivement le retour de celles et ceux qui ont quitté leur pays d'origine et qui vivent éloignés depuis maintenant bien longtemps ? Nadia Yala Kisukidi évoque un « paradoxe » lié aux « imaginaires diasporiques⁴³⁹ », qu'il est cependant possible d'expliquer, puisque la dissémination de la diaspora n'interdit nullement de renouer avec le territoire de départ d'une manière ou d'une autre. Plus encore :

[...] la dispersion n'est pas nécessairement renoncement au désir du natal. La vie en diaspora ressaisit sa substance en revendiquant la possibilité de se tenir près de l'origine. Le désir de retour ne dirait, ainsi, rien d'autre que cela : pour toute existence diasporique, la bonne vie, la vie non dégradée et authentique est celle qui demeure attachée aux racines⁴⁴⁰.

Le retour se conçoit à partir de cet instant comme une stratégie de résistance à la perte de soi, une technique d'insubordination face à la logique dominante des cultures acquises puisque souvent imposées depuis la colonisation. Il matérialise également un besoin urgent d'enracinement quels que soient les espaces traversés. De ce point de vue, investir la question du retour aujourd'hui, c'est donc envisager la création littéraire « non pas comme la conquête d'une autonomie de l'œuvre vis-à-vis du réel référentiel, mais comme retour à ce dernier⁴⁴¹ », à ce qui en fait la force et l'essence. Le retour dont il est question ici concerne donc au plus haut point les sujets en mouvement, lesquels font le plus souvent partie de l'univers afrodiasporique :

Celles qui traversent aujourd'hui, les mondes européens [et occidentaux en général], parlent leurs langues multiples, anglaise, française, espagnol, allemande, etc. Ces diasporas portent de nombreuses histoires de migrations, parfois tragiques, parfois heureuses. Des récits attachés à la

« La diversité culturelle : le sens d'une idée », in *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, Éditions Autrement, « Collections Mutations » n°233, 2004, p. 10 & 22.

⁴³⁹ Nadia Yala Kisukidi, « Du retour : Pratiques politiques afro-diasporiques », in Achille Mbembe and Felwine Sarr, (dir.), *Politiques des temps*, op. cit., p. 150.

⁴⁴⁰ *Idem*.

⁴⁴¹ Clément Lévy, « Enquête sur la création littéraire : un éloge du regard en arrière », *Acta fabula*, vol. 11, n° 9, Notes de lecture, Octobre 2010, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5965.php>, publié le 25 octobre 2010, consulté le 24 mars 2021.

mémoire d'un sol, d'une terre, qui rappellent l'exil, l'arrachement, parfois des départs joyeux, des dérivés volontaires⁴⁴².

Le retour se définit alors comme une expérience unique mais riche selon les parcours et les motivations des uns et des autres. C'est là que surgit toute sa complexité, car qu'est-ce que retourner ? Retourne-t-on toujours vers le même ?

Enfin, si désirer le retour est une chose, le vivre et le traduire tel qu'il a été rêvé en est une autre. En effet, qui dit retour dit confrontation avec un temps qui s'est écoulé, et aussi avec un espace qui a subi les affres de divers changements. Penser et écrire le retour en temps de mondialisation ne consiste pas/plus à voir se répéter ou ressurgir le même, qu'il s'agisse du temps de l'enfance, des espaces autrefois fréquentés ou du visage des parents. Le retour doit à l'évidence se concevoir comme ce qui peut advenir sous une forme autre à la faveur d'une rencontre entre effort de mémoire et capacité fabulatrice des auteurs. Nadia Yala Kisukidi en parle à sa manière : « Des rêves qui revisitent le passé, inventent d'autres avenir, imaginent comment habiter le présent, s'y établir⁴⁴³ ». Faire acte de retour ne s'énonce plus seulement sous la forme d'un trajet à accomplir, mais peut également basculer du côté d'un projet esthétique qui écartèle la langue et se donne comme une matière à analyser. Écrire le retour consiste pour ainsi dire à opérer des déplacements et à introduire des nouveautés rhétoriques significatives dans le rapport à la mémoire, à la culture ancestrale, à l'histoire de la communauté et à l'espace ontologique. Voici, pour notre part, ce que doit en substance dévoiler une étude contemporaine sur l'inscription romanesque du retour.

Dans cette optique, ce troisième chapitre s'articule autour de deux grands points. Le premier se rapporte aux mobiles du retour et aux chemins à travers lesquels il se réalise ou tente de se réaliser. Le deuxième point se présente comme la suite logique du premier, car dire ou écrire le retour ne suffit pas, encore faut-il vérifier s'il s'est accompli ou non. Il s'agit donc d'esquisser en conséquence une typologie des retours en mettant en lumière leurs finalités.

⁴⁴² Nadia Yala Kisukidi, « Du retour : Pratiques politiques afro-diasporiques », in Achille Mbembe & Felwine Sarr, (dir.), *Politiques des temps*, op. cit., p. 149.

⁴⁴³ *Idem.*

A- Mobiles et chemins du retour

Qu'on le conçoive comme une réalité qui finit par s'imposer au sujet migrant tourmenté ou bien comme une nécessité liée au besoin profond de renouer avec ses origines, le retour est différemment représenté puisque pensé et vécu de manière singulière. Tel qu'il s'inscrit dans les différentes œuvres de notre corpus, le retour prend forme ou se réalise à travers divers moyens mis en œuvre par les auteurs. C'est ce que nous nommons, faute de mieux, les chemins du retour et qui seront ici déclinés tout au long de l'analyse. Pour tenter de répondre à la question du comment et pourquoi le retour s'opère, nous développerons deux aspects : le deuil familial et le sentiment d'insécurité.

1- Retour et raison personnelle ou familiale

Dans bien des cas, le retour du sujet prend forme et se réalise à la suite d'une nouvelle le plus souvent dramatique. Pour certains, le retour est la cause de la perte du père et pour d'autres, c'est celle de la mère. Dans tous les cas, le retour est motivé par une raison qui atteint le sujet dans sa plus profonde intimité.

a- Dany Laferrière : la mort du père ou prétexte du retour

Dans *L'énigme du retour*, c'est la mort du père qui constitue le mobile fondamental du retour de Windsor Laferrière à Haïti. C'est d'ailleurs cette nouvelle, similaire à celle que reçoit Meursault dans *L'Étranger* d'Albert Camus à propos de la mort de sa mère⁴⁴⁴, qui ouvre le texte de Dany Laferrière :

La nouvelle coupe la nuit en deux.
L'appel téléphonique fatal
que tout homme d'âge mûr
reçoit un jour.
Mon père vient de mourir
J'ai pris la route tôt ce matin.
Sans destination.
Comme ma vie à partir de maintenant⁴⁴⁵.

La perte du père, synonyme de la disparition des repères fonde non seulement la désorientation du personnage, mais elle lui impose un retour pour annoncer cette « vaste

⁴⁴⁴ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

⁴⁴⁵ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 13.

nouvelle⁴⁴⁶ » à sa mère en premier, puis à toute la communauté. Dans cette optique, à l'idée du retour se mêlent confusément l'obligation de rapporter la nouvelle et l'expérience douloureuse d'une perte dont l'auteur cherche ardemment les modalités d'expression. Ainsi, la suite du texte se construit en une exploration narrative des différentes modalités susceptibles de rendre lisible le retour du personnage. Pour surmonter cette perte de direction, le narrateur ne néglige aucun chemin qui puisse le mener vers Haïti. Par exemple, c'est à travers la lecture de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire que Windsor Laferrière réalise une forme de retour imaginaire. Windsor Laferrière fait de ce livre d'Aimé Césaire un compagnon de voyage, un *vade-mecum* pour amorcer le chemin du retour :

Je voyage toujours avec le recueil de poèmes de Césaire. [...]. Ce texte me semblait trop prosaïque. Trop nu. Et là, cette nuit, que je vais enfin vers mon père, tout à coup je distingue l'ombre de Césaire derrière les mots. Et je vois bien là où il a dépassé sa colère pour découvrir des territoires inédits dans cette aventure du langage. [...]. Le poète m'aide à faire le lien entre cette douleur qui me déchire et le subtil sourire de mon père⁴⁴⁷.

L'analyse intradiégétique opère comme un prétexte à partir duquel l'auteur délègue au narrateur sa propre compréhension du *Cahier*. Par ailleurs, l'abondante évocation du *Cahier* constitue l'œuvre de Césaire en hypotexte, indice du retour du personnage aux fondations littéraires et culturelles de son patrimoine. Ainsi, tout comme le *Cahier d'un retour au pays natal* traite du retour imaginaire de Césaire, *L'énigme du retour* représente différents chemins suivis par le personnage afin de rejoindre sa terre d'origine. Si l'on considère les deux titres, l'on peut se rendre compte qu'ils comportent tous deux le mot « retour ». Simple coïncidence, clin d'œil de Dany Laferrière à Aimé Césaire ? Pas tout à fait, car le chapitre qui contient cette référence à Césaire s'intitule : *Un poète nommé Césaire*⁴⁴⁸. Il apparaît qu'avec le temps et donc l'expérience, Dany Laferrière en lecteur averti accède à d'autres niveaux de significations de l'œuvre de son devancier. Il perçoit le recueil poétique d'Aimé Césaire non plus comme une des expressions de la colère et de la contestation de la colonisation, mais comme l'espace où se formule une parole inaugurale, laquelle donne naissance à des territoires encore inexplorés. Pour accéder à ces derniers, le retour par la lecture de Césaire apparaît comme le geste fondamental qu'il faut entreprendre. De fait, Dany Laferrière apprend d'Aimé Césaire que le retour peut se réaliser à partir d'une aventure du langage, d'une éclosion de l'imaginaire et finalement d'une réinvention du territoire par la création. Pour Dany Laferrière, le *Cahier* constitue en somme une médiation qui permet à son personnage de retrouver son père, ne serait-

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 57-58.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 56.

ce que par le chemin fugace du souvenir. Dès lors, peut-on conclure que le retour représenté par Dany Laferrière est un retour effectué à partir de l'expérience littéraire césairienne ? De fait, il se réalise à travers l'imaginaire, au fur et à mesure que le personnage avance dans la lecture des pages du *Cahier*.

En outre, Dany Laferrière compare le livre à un moyen de locomotion qui facilite la traversée spatiale et la rencontre entre les sujets : « Le livre, comme le train n'a servi qu'à l'amener à lui⁴⁴⁹ ». Dans cette perspective, le livre constitue chez Dany Laferrière le chemin clandestin qui permet de retourner au pays par l'écriture : « Dans la chaleur de Port-au-Prince l'imagination s'enflamme si aisément. Le dictateur m'avait jeté à la porte de mon pays. Pour y retourner, je passe par la fenêtre du roman⁴⁵⁰ ». La création romanesque sert ainsi de moyen détourné pour retourner au pays natal. L'avantage que comporte ce retour par l'imaginaire réside dans le fait qu'il est insoupçonnable par le dictateur. La déterritorialisation apportée par la création est contrebalancée par la reterritorialisation du sujet. Ce sont ici deux aspects qui rappellent la douleur de l'exclusion du pays natal et la volonté consolatrice d'y retourner un jour. Dans une analyse qu'il consacre à deux romans haïtiens, dont *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière, Raphaël Lucas relève la dualité exclusion-inclusion que tente de mettre en avant l'auteur :

Un simple examen des titres des deux romans haïtiens qui racontent une histoire de retour au pays natal, *Accords perdus* de Roger Dorsinville et *Pays sans chapeau* de Dany Laferrière, nous confronte à une problématique où, s'inscrit de manière primordiale, l'expérience douloureuse de la perte contrastant paradoxalement avec l'idée de retrouvailles et de ré-enracinement que suggère le retour au pays natal, un retour souvent synonyme de fin de parcours, ou d'étape finale d'un parcours aventureux⁴⁵¹.

Le sujet qui entreprend le retour se trouve ainsi balloté entre deux sentiments, entre la quête et la perte. Dans le cas de Dany Laferrière, le dépassement de la douleur liée à la mort du père passe par une série de stratégies discursives. Parmi les autres médiateurs du retour figure le sommeil, en y incluant la part onirique :

Je me suis endormi dans la baignoire rose.
Cette vieille fatigue
dont je faisais semblant d'ignorer la cause
m'a emporté

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁵¹ Raphaël Lucas, « Le retour problématique au pays natal : *Accords perdus* (1987) de Roger Dorsinville et *Pays sans chapeau* (1997) de Dany Laferrière », in Dominique Chancé & Dominique Deblaine (dir.), *Entre deux rives, trois continents. Mélanges offerts à Jack Corzani*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2004, p. 251.

vers des territoires inédits.
J'ai dormi ainsi pendant une éternité.
C'était le seul moyen
pour rentrer incognito au pays⁴⁵²...

C'est bien par l'intermédiaire du rêve que s'effectuent le déplacement et le retour discret au pays. Le rêve apparaît comme le lieu de tous les possibles, le moyen qui abolit les frontières spatiales et donne accès à de nouvelles virtualités territoriales comme on peut le constater dans la suite du récit :

Je tourne au coin d'une rue de Montréal
et sans transition
je tombe dans Port-au-Prince.
Comme dans certains rêves d'adolescents
où l'on embrasse une fille différente de celle
qu'on tient dans ses bras⁴⁵³.

Le rêve comporte une dimension magique qui rend possible l'ubiquité. Ainsi, à partir des motifs de la mort et du rêve, Dany Laferrière travaille sur les modalités d'une écriture capable de signifier le retour. Animé surtout par « le besoin de [transcender]⁴⁵⁴ » la douleur causée par la perte du père, Dany Laferrière exploite, pour mieux les explorer, des territoires inédits révélés par des chemins divers. Après plusieurs années passées en exil à Montréal, l'auteur semble reconnaître que dire et arpenter le chemin du retour n'est pas chose aisée. Ceci est encore moins facile lorsque l'absence de ce même père « [a] modelé la vie du fils⁴⁵⁵ ». De fait, « Quand on ne connaît pas le lieu où l'on va, tous les chemins sont bons⁴⁵⁶ ». Pour Dany Laferrière, la lecture d'œuvres inaugurales telles que *Cahier d'un retour au pays natal*, la création romanesque prise comme une porte d'accès au pays natal et le recours au rêve sont autant de moyens qui rendent le retour plausible et possible. On pourrait ainsi conclure que tous les chemins mènent au pays natal, d'autant que le projet esthétique de l'auteur est nourri par sa maturité sociale et son expérience. Dès lors, le pays réel, rallié par l'imaginaire et le rêve, devient l'aboutissement d'un travail de l'imagination et non l'expression d'un espace tangible et fixe. L'auteur dépasse la nostalgie qui l'affecte pour s'intéresser à des sujets sociaux et

⁴⁵² Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 20.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵⁴ Annie Marie Miraglia, « Le retour et l'absence du père dans *Pays sans chapeau* et *L'énigme du retour* de Dany Laferrière », in *Voix et images*, volume 36, numéro 2, 2011, <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2011-v36-n2-vi1517380/1002444ar/>, diffusion numérique le 28 avril 2011, consulté le 31 mars 2021.

⁴⁵⁵ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p.164.

⁴⁵⁶ *Idem.*

politiques qui touchent depuis longtemps le peuple haïtien comme le remarque Anne Marie Miraglia :

Ayant atteint à cinquante-six ans une maturité certaine et un équilibre matériel et psychologique apparent, il commence à s'interroger sur sa vie, sur la mort, le prix de l'exil, les conséquences des catastrophes naturelles et des multiples violences dont souffre le peuple haïtien ; peuple qui, en dépit des épreuves subies au cours du temps, n'a jamais arrêté de se battre d'abord contre l'Europe esclavagiste, puis contre l'armée américaine d'occupation (de 1915 à 1934) et toujours contre l'État haïtien⁴⁵⁷.

Comme nous l'avons déjà observé, l'ambition esthétique et le projet social de l'auteur consistent à faire surgir ou à inscrire dans la conscience du lecteur la possibilité de territoires nouveaux. Pour que ceux-ci adviennent, il faut donc cesser de voir dans la perte du lieu une fin irrévocable et porter son regard sur d'autres urgences sociales afin de découvrir des solutions souvent insoupçonnées. C'est là toute la puissance fabulatrice de *L'énigme du retour*. Source de douleur, le retour ne correspond pas à une évidence facile, ni à une énigme indépassable. Il contient en soi des mystères qu'il faut débusquer pour en faire des ressources à la fois pour le langage et pour le sujet. En somme, si le retour est une énigme, c'est-à-dire un problème à déchiffrer, il comporte les germes de sa propre résolution par les divers cheminements qu'il offre. Avec ce titre, Dany Laferrière instruit un rapport original dans le rapport entre sujet, retour et espace d'origine. *L'énigme du retour* désigne la tension vers un espace essentiel, mais sa saisie ne peut se faire qu'à partir des régimes de l'imaginaire : l'écriture, la lecture et le rêve.

b- Alain Mabanckou ou retourner pour faire le deuil

De son côté, le roman d'Alain Mabanckou comporte une multitude de raisons du retour qui s'imbriquent les unes dans les autres. Mais la raison première qui permet d'accéder à toutes les autres est sans nul doute le deuil qu'il doit faire suite à la disparition de sa mère. Après vingt-trois ans d'absence, et au détour d'une résidence d'écriture offerte par l'Institut Français de son pays, Alain Mabanckou retourne à Pointe-Noire, sa ville natale. Entre-temps, sa mère est morte, en 1995. Puis son père adoptif, peu de temps après. Le fils unique ne s'est rendu aux obsèques ni de l'un, ni de l'autre. Tout comme Dany Laferrière, Alain Mabanckou précise les raisons de son retour à Pointe-Noire au début de son récit :

J'ai longtemps laissé croire que ma mère était encore en vie. Je m'évertue désormais à rétablir la vérité dans l'espoir de me départir de ce mensonge qui ne m'aura permis jusqu'alors que d'atermoyer le deuil. J'ai encore sur le visage la cicatrice de cette disparition, et même s'il m'arrive de l'enduire d'une couche de joie factice, elle remonte à la surface lorsque s'interrompt soudain mon grand éclat de rire et que surgit dans mes pensées la silhouette de cette femme que je n'ai pas vue vieillir, que

⁴⁵⁷ Annie Marie Miraglia, « Le retour et l'absence du père dans *Pays sans chapeau* et *L'énigme du retour* de Dany Laferrière », article cité.

je n'ai pas vue mourir et qui, dans mes rêves les plus tourmentés, me tourne le dos et me dissimule ses larmes⁴⁵⁸.

D'emblée, l'auteur affiche le malaise qui l'habite depuis la disparition de sa mère. Ainsi, la décision de décrire son parcours comme celle de retourner au Congo correspond à son travail de deuil. À travers ce retour, Alain Mabanckou entend non seulement se défaire d'un mensonge conscient et entretenu à propos de l'existence de sa mère, mais en outre, il veut par ce geste mettre fin à l'errance du fantôme de cette dernière. En effet, accomplir le retour dans son cas revient à témoigner son respect envers celles et ceux qui sont partis. La suite du récit le confirme : « Parce que les disparus avaient besoin de leur innocence pour survivre au cours de ces quelques jours qui précédaient leur départ⁴⁵⁹ ». Ainsi, le roman *Lumières de Pointe-Noire* est avant tout « un vibrant hommage à la mère, en un retour au pays natal⁴⁶⁰ ». À travers ce récit, on peut percevoir le projet d'Alain Mabanckou : faire de l'espace littéraire en un espace funéraire. En d'autres termes, il lui faut offrir un tombeau à la disparue. Cette entreprise passe par la création d'un univers fictionnel, voire poétique qui sache contenir ses remords et exprimer son amour « à l'égard de celle qui devait sagement [l'] attendre dans sa bière, entourée des membres de la famille éccœurés par [s]on absence⁴⁶¹ ».

De fait l'auteur préfère une célébration littéraire de la mémoire de la défunte à un recueillement sur la tombe de celle-ci. On peut le constater dans l'avant dernier chapitre du roman dans lequel il reconnaît déroger aux usages envers les défunts :

Tout en observant leurs débats, je songe à ce que je n'ai pas fait, à ce que j'aurais dû faire pendant ce périple. Par exemple me rendre au cimetière Mont-Kamba où reposent mes parents. C'est ce qu'aurait fait n'importe quel fils. Je n'avais pourtant pas noté cela dans la liste de mes visites. Parce que maman Pauline et papa Roger sont venus vers moi. Ils sont dans cette pièce depuis que j'y réside. Ils me voient écrire, corrigent de temps à autres mes égarements et me soufflent ce qu'il faut consigner⁴⁶².

Alain Mabanckou fait de la présence spirituelle de ses parents un leitmotiv créatif. Ceux-ci l'accompagnent dans l'élaboration de ses récits et l'une de ses premières productions poétiques, *La légende de l'errance*⁴⁶³, est dédiée à sa mère. L'auteur en parle à nouveau dans son roman comme pour rappeler que le seul hommage qui vaille est l'hommage littéraire, car celui-ci inscrit la disparue dans l'éternité que confère l'écriture : « En ce jour de malheur où je tournais en rond dans ma pièce et écrivais les pages du recueil de poèmes *La légende de*

⁴⁵⁸ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 11.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶⁰ Nathalie Philippe, *Paroles d'auteurs*, op. cit., p. 174.

⁴⁶¹ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 29.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 241.

⁴⁶³ Alain Mabanckou, *La légende de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 1995.

l'errance dédié à la disparue, ses paroles me revenaient en boucle⁴⁶⁴ ». De cette manière, l'auteur réalise non seulement un retour vers son pays natal, mais en plus, il parvient par le biais de la création littéraire à construire « un souvenir immarcescible »⁴⁶⁵ de sa mère.

Le retour chez Alain Mabanckou vise un double objectif. Il s'agit d'abord de démontrer son attachement au pays d'origine pour éviter le flottement identitaire et le piège d'un mimétisme voire d'un psittacisme béat. À ce propos, il répond dans une interview : « On n'échappe pas à ses origines ou bien on devient un petit perroquet qui est prisonnier d'un système⁴⁶⁶ ». Plus encore dit-il : « Celui qui veut gommer son pays de naissance est un écrivain perdu. Parce que qu'il faut bien venir de quelque part⁴⁶⁷ ». L'auteur entend donc parler de son pays non depuis les contrées lointaines, mais dans une certaine proximité pour mieux s'insérer dans les pages plus vastes de la *World literature*. Il s'agit également pour Mabanckou de présenter à travers *Lumières de Pointe-Noire* le souvenir d'une enfance heureuse, d'une Afrique insouciante, hors de toute vision misérabiliste : « C'est le récit d'une nostalgie, d'un Congo rêvé, mais aussi le fait de dire qu'il faut aussi ouvrir certaines pages de bonheur du personnage africain⁴⁶⁸ ». Cette volonté s'illustre dans le récit par la production d'un contre-discours dont l'objectif est de congédier les idées reçues et maintenues par les Africains eux-mêmes à propos de leur continent.

L'auteur revient à ce sujet sur deux visions de l'Afrique. La première est celle de certains qui « à force de vivre en Europe, n'ont plus du continent noir que l'image renvoyée par les médias⁴⁶⁹ ». L'auteur ne manque pas de critiquer ceux qui sont devenus des « peaux noires masques blancs » comme Frantz Fanon les a décrits et continuent de transposer sans recul critique « les habitudes européennes⁴⁷⁰ » dans le pays d'origine. La deuxième vision qui contraste avec la première est celle de la nouvelle génération d'Africains que rencontre l'auteur à la faveur de son retour :

Ces enfants, eux, savent, à travers la rudesse de l'existence, trouver les points de lumière. J'ai mis du temps avant de comprendre qu'ils étaient tout aussi heureux que je l'étais lorsque j'avais leur âge et que le bonheur était dans le plat qui fumait, dans le pépiement d'un couple d'oiseau amoureux, [...]. Nous étions loin des tracasseries de nos parents en qui, de toute façon, nous avions confiance

⁴⁶⁴ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶⁶ Nathalie Philippe, *Paroles d'auteurs*, *op. cit.*, p. 182.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁶⁹ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 125.

car ils savaient maquiller leurs angoisses, leurs manques, leurs difficultés à joindre les deux bouts de mois pour ne pas entacher notre innocence⁴⁷¹.

C'est donc à partir de son retour que l'auteur-narrateur pose sur l'Afrique un regard différent, à l'âge adulte certes, mais cette vision est imprégnée des souvenirs de son enfance. Bien plus, son retour semble avoir été motivé par la peur de sombrer dans un discours convenu, qui présente toujours l'Afrique comme un cœur des ténèbres.

Par son retour, Alain Mabanckou explore la possibilité d'un espace africain sinon paradisiaque du moins idéal dans ses retrouvailles avec le royaume de l'enfance. Son voyage au Congo fait en ce sens écho aux propos de Friedrich Nietzsche, pour lequel retourner c'est « retrouver chaque souffrance et chaque plaisir, chaque ami, chaque ennemi et chaque espoir, chaque erreur, chaque brin d'herbe, chaque rayon de soleil, la série intégrale de toutes choses⁴⁷² ». Le retour vers cet ensemble constitutif du sujet opère tel un geste salutaire dans le parcours du sujet-écrivain. Dès lors, le retour au Congo d'Alain Mabanckou s'appréhende comme un retour vers la demeure éternelle dont le geste littéraire rend lisible les principes fondamentaux. Ce retour se traduit aussi par une quête de soi dont la réconciliation avec les parents disparus constitue un point de passage obligé. Si le retour d'Alain Mabanckou à Pointe-Noire vaut comme devoir de mémoire, il exprime également la volonté de retourner à la source du bonheur et de retrouver la paix avec soi-même.

c- Taiye Selasi : le père est mort, vive le retour !

De manière tout aussi particulière, *Le ravisement des innocents* de Taiye Selasi représente le retour au Ghana d'une famille nombreuse endeuillée par le décès du père, lequel ne signifie pas nécessairement rupture avec les origines ou renforcement de la distance avec l'espace originel. En effet, le pays natal demeure et il est indispensable dans la manière d'appréhender les liens familiaux et le rapport à la terre paternelle chez les Sai. Ainsi, Kweku Sai meurt d'une « crise cardiaque. Un simple infarctus du myocarde⁴⁷³ » dans le jardin de sa maison construite à Accra lors de son retour au Ghana. Le retour collectif de la fratrie prend un peu de temps, celui de traverser l'Atlantique, de l'Amérique vers l'Afrique. Le clan organise les funérailles et rend un dernier hommage au père disparu. Toutefois, ce voyage n'est pas vraiment un retour vers les origines, car à l'exception du père qui était ghanéen et de la mère nigériane, aucun des quatre enfants n'a vu le jour en Afrique. Ils sont tous nés en Amérique.

⁴⁷¹ *Idem.*

⁴⁷² Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁷³ Taiye Selasi, *Le ravisement des innocents*, *op. cit.*, p. 23-24. « ... heart attack. Basic coronary thrombosis », *Ghana must go*, p. 6.

Pour autant qu'on le sache, seuls les jumeaux Taiwo et Kehinde ont séjourné au Nigéria chez leur oncle pendant leur enfance : « Puis, du jour au lendemain, un oncle du Nigéria était apparu, chez qui ils pourraient habiter afin de fréquenter une école internationale et d'échapper ainsi à l'endoctrinement potentiel⁴⁷⁴... ». Toutefois, on peut considérer que les origines africaines de leurs parents sont leur premier point de contact avec l'Afrique, et l'enterrement auquel ils vont prendre part leur permet de mieux évaluer leur rapport au continent.

Ainsi, après avoir appris la triste nouvelle, Olu se charge de l'annoncer à son frère et à ses sœurs puis organise leur voyage en Afrique :

- « Qu'est-il arrivé, Olu ?
- Il est mort aujourd'hui, Taiwo.
- Qui ? »
- [...]. « Comment ?
- Une crise cardiaque, précise Olu...[...].
- Pour l'enterrement. Nous devons partir tout de suite⁴⁷⁵. »

Le retour se décline différemment pour chacun des quatre enfants qui renoue de manière singulière avec la terre des origines paternelles. Par exemple, le retour de Sadie prend sens à mesure que le rythme des tambours s'accroît. Comme prise d'une extase ou d'une transe mystique, elle répond à l'appel irrésistible du son :

Sadie se redresse ou plutôt rassemble ses forces. Mais le son des tambours, incroyablement apaisant, dégage une sérénité et une joie qu'elle ne ressent pas. Les percussions africaines ne l'ont jamais attirée, elle se demande pourquoi : une réaction viscérale, elle sent son cœur ralentir, succomber à cette nouvelle forme de pulsations, plus régulière. [...]. Les battements deviennent à la fois plus calmes au fil des percussions, tandis que son souffle se dissocie de ses pensées pour suivre l'escalade du rythme qui se complexifie. [...]. Exaltante, Saisie d'un étourdissement, elle ferme les yeux⁴⁷⁶.

Pour la première fois, Sadie ressent un sentiment de quiétude. Ce bien-être indicible qu'elle vit la plonge au sein d'une rythmique lancinante et enracinante. En effet, les percussions et la musicalité qui en résulte lui permettent de découvrir son talent de danseuse, mais aussi de

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 227-228, « Then out of thin air appeared an uncle in Nigeria with whom they might live, attending international school and avoiding potential indoctrination... », *Ghana Must Go*, p. 168.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 189-190. « Olu, what happened? » / « He died today, Taiwo » / « Who did ? » [...] « How » « Of a heart attack » Here, Olu's voice catches. [...] « For the funeral. We should go straightaway. », *Ghana Must Go*, p. 139-140.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 354-355, « Sadie sits up straight, rather bracing herself. But the sound of the drums is unexpectedly calming, as relaxed and at ease in this space as she isn't. She's never been particularly drawn to this music, to African drumming, though she wonders why not: the reaction is visceral, she feels her heart slow, or succumb to this new form of beating, more ordered. [...]. This pounding becomes harder but also calmer with the drumming, her breath breaking off from the pace of her thoughts, following instead the mounting rhythm as it builds in its complexities. [...]. She closes her eyes for a moment, feels dizzy. », *Ghana Must Go*, p. 267.

renouer symboliquement avec la terre de son père. Faisant son entrée dans le cercle où s'exécute la danse collective, c'est tout son être qui se retrouve au milieu d'une communauté avec laquelle elle n'avait aucune attache physique. La musique devient dans la prose du retour un élément de médiation important. Cette séquence qui accorde une signification particulière aux battements des tambours nous rappelle la puissance créatrice de cet instrument de communication et de réjouissance dans la tradition africaine. Dans un de ses poèmes les plus célèbres, le poète gabonais Pierre-Edgar Moundjégou Mangangue magnifie cet instrument : « Le tam-tam chante /L'aube des temps nouveaux/Le tam-tam chante. La terre nourissante...⁴⁷⁷ ». Au-delà de la force vitale que fait advenir le son du tam-tam, sa musique conduit l'être au sein même de la collectivité naturelle et humaine. Plus encore, le son du tam-tam entraîne le sujet vers ce qui n'a pas encore été victime de la corruption, vers le nouveau et une forme d'innocence. C'est ce que ressent Sadie lors de la cérémonie funèbre : une nouvelle vie s'ouvre à elle. Les percussions l'initient à une réflexion sur elle-même et sur ses origines.

L'espace aquatique joue aussi un rôle de médiation intéressant dans le retour en Afrique et la réconciliation entre les membres de la famille. C'est en effet au bord de l'océan que Taiwo trouve la force et la volonté d'expulser « la rage indéfinissable » qui l'habite depuis que leur mère les [son frère et elle] avait « expulsés, expédiés à Lagos alors qu'elle aurait dû réfléchir, pressentir ce qui arriverait⁴⁷⁸ ». Taiwo reproche ainsi à sa mère une trahison dont elle s'est rendue coupable en les envoyant chez son frère, leur oncle, qui leur a fait subir l'inceste, à son frère et elle. Le bref instant de repos au bord de la mer donne lieu à un moment contemplatif et méditatif tout en constituant l'espace-temps d'un rebondissement dans le rapport mère-fille. Toujours sur la plage et après un vif échange, Taiwo commence par raconter, dans les moindres détails, les origines de son trauma à sa mère qui semblait l'ignorer. À la fin de son récit qui s'étend sur plus de seize pages⁴⁷⁹, Taiwo fulmine de rage à l'égard de sa génitrice. Pour tenter de la calmer : « Folá attire Taiwo contre sa poitrine, la serre dans ses bras pour l'empêcher de s'enfuir ou de se dégager – mais sa fille se cramponne à elle, secouée de sanglots, trop faibles

⁴⁷⁷ Pierre-Edgar Moundjégou Mangangue, « Ce que dit le tam-tam », in *Ainsi parlaient les anciens*, Paris, Silex, 1986, p. 65.

⁴⁷⁸ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, op. cit., p. 364. « The rage without name: that she sent them away, that she shipped them to Lagos when she should have known better, when she *must* have known somehow what would happen... », *Ghana Must Go*, p. 274.

⁴⁷⁹ On retrouve la narration de cet épisode incestueux de la page 366 à 384 pour la version française, et de la page 276 à 290 pour la version anglaise.

pour se relever sans accrocher à quelques chose⁴⁸⁰ ». C'est donc au terme de cet échange passionnel que la mère et la fille se pardonnent mutuellement :

Taiwo est silencieuse, les bras autour de Folá, qui la sent trembler contre ses seins. Elle s'écarte juste ce qu'il faut pour voir le visage de sa fille, le prendre entre ses doigts : « Je suis désolée ». [...]

« Ne t'en va pas, murmure Taiwo, se cramponnant à sa mère, lui serrant la taille avec une force qui la fait sursauter. Ne m'abandonne pas déjà, ne m'abandonne pas, je t'en prie.

— Bien sûr que non », souffle Folá, qui ne bouge pas⁴⁸¹.

Leurs deux corps longtemps tenus à distance se rapprochent, se rencontrent et fusionnent. S'opère alors un transfert de la souffrance de la fille vers la mère, échange dont l'espace maritime se trouve être le témoin privilégié : « Elle ne peut que sangloter avec sa fille, seules sur cette plage, dans la chaleur accablante, sachant qu'on a abîmé ses enfants d'une manière irrémédiable, incapable de réparer⁴⁸² ». En somme, l'espace maritime près duquel se retrouvent Folá et Taiwo se caractérise doublement par son ouverture et par son vide propice à la naissance d'une intimité entre deux êtres. La plage fait aussi traditionnellement partie des lieux de la romance amoureuse. Elle devient en conséquence un espace de réconciliation ainsi que de libération en faveur de Folá et Taiwo

Le retour chez Taiye Selasi découle avant tout d'un drame. Pour ce qui est de sa mise en œuvre, l'auteure explore des motifs moins habituels tels que la danse et l'espace maritime. Ces deux éléments font office de témoins et de médiateurs dans le retour aux origines des personnages. Par ailleurs, ils travaillent à la réconciliation physique et symbolique entre les membres d'une famille. La mort de Kweku Sai rend ainsi possible ce qui n'a pas pu se réaliser de son vivant : elle réunit la famille dispersée et rapproche ses enfants de leurs racines africaines avec lesquelles ils avaient eu très peu de contact. On peut dire que sa mort a ouvert à cette famille désunie la voie vers ce qui lui faisait cruellement défaut : un sol où s'enraciner et une

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 385. « Fola pulls the girl to her chest, clutching tightly to prevent her from attempting to flee or pull away – but Taiwo clings back, body wracked by the sobbing, too weakened to stand without something to hold. », *Ghana Must Go*, p. 290.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 385-386. « Taiwo is silent, her arms around Fola, her chest quivering palpably against Fola's breasts. Fola pull back, just enough to see Taiwo, to hold the girl's face with her fingers. « I'm sorry » [...].

« Don't go », whispers Taiwo, and startles her mother by glaring her fiercely and gripping her waist. « Don't let me go yet, please don't let me go ».

« I won't », whispers Fola, and doesn't. », *Ghana Must Go*, p. 291-292.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 386. « All she do is stand weeping with Taiwo alone on this beach in the bearing down heat, knowing someone has damaged her children irreparably, unable to fix it. », *Ghana Must Go*, p. 291.

boussole pour s'orienter à travers les routes incertaines de l'avenir. Si la mort d'un proche est une des raisons du retour au pays d'origine, le malaise social et culturel en constitue une autre.

B- Le retour : entre tourmente sociale et insécurité identitaire et culturelle

On pourrait introduire ce point en parlant des dangers du pays étranger à la manière dont Patrick Chamoiseau parle d'un pays dominé. En effet, en pays étranger, l'exilé peut subir des violences physiques ou symboliques, dont les conséquences sont potentiellement importantes : désocialisation, déshumanisation... Dans tous les cas, il est la figure de l'exclu, et comme Zarathoustra, il sait qu'il risque d'être « toujours sauvage et étranger parmi les hommes »⁴⁸³.

Perçu comme l'Autre qui ne peut demeurer tel qu'il est, le sujet exilé doit sa survie à son effort de conversion, à sa capacité d'assimilation et à son acharnement pour s'intégrer. Précisons aussi que le pays étranger comme le pays dominé peut changer la perception que le sujet a de lui-même et la manière dont il peut se dire et s'écrire. C'est le sens du questionnement de Patrick Chamoiseau :

Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ?

Comment écrire, dominé⁴⁸⁴ ?

Au fond, vivre et écrire en pays dominé revient dans une certaine mesure à franchir le seuil du soupçon d'une existence malmenée en territoire étranger. Il s'agit en outre de s'éveiller aux malheurs de l'errance et de la perte programmée du sujet, pris dans une situation d'entre-deux. Dès lors, il faut absolument interroger sa vie, comme l'on « interroge son écriture, longer ses dynamiques, suspecter les conditions de son jaillissement et déceler l'influence qu'exerce sur elle la domination-qui-ne-se-voit-plus⁴⁸⁵ ». En fait, il s'agit, pour le sujet exilé ou migrant, de se montrer lucide dans la manière d'accueillir ou d'adopter la culture du pays étranger, laquelle peut produire des effets dissolvants sur sa culture d'origine. Le pays dominé est un espace suffisamment investi par la culture locale qui est en même temps la culture dominante ou nationale. Celle-ci s'exprime et s'impose à travers des traditions historiques, linguistiques, philosophiques et littéraires propres à chaque nation. Or, le sujet exilé qui évolue dans l'espace dominé est porteur de traditions historiques et culturelles irréductiblement attachées à son

⁴⁸³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 220.

⁴⁸⁴ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 17.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 21-22.

territoire d'origine et à son identité. Dès lors, il risque de se trouver pris au piège d'un conflit des cultures de telle sorte que son corps, sa psychologie et ses affects peuvent devenir le réceptacle au niveau individuel d'une « guerre des mémoires », selon l'expression commentée par Benjamin Stora. En effet, l'historien reconnaît d'une part que cette expression :

[...] est employée aujourd'hui pour désigner une conjoncture dangereuse. Pour certains idéologues et hommes politiques, les interprétations différentes du passé colonial portent atteinte à la cohésion nationale, et toute revendication de lectures différentes du passé est porteuse de désordre politique⁴⁸⁶.

Benjamin Stora précise : « Si j'utilise l'expression, c'est qu'elle renvoie à des processus de mobilisation actuels, et non pour juger comme un danger possible ces initiatives pour plus de vérité et de justice⁴⁸⁷ ». Pour être plus précis, le critique désigne « les vagues d'immigration⁴⁸⁸ » qui se succèdent les unes après les autres de l'Afrique en Occident. Elles sont la preuve que certains modèles assimilationnistes, tel le modèle français, devraient revoir leur politique en matière de traitement des cultures étrangères sur le plan de la vie privée. Selon Stora, même si « la République fournit un modèle d'égalitarisme politique et juridique extraordinaire, [...] Il faut, en revanche, adapter ce modèle aux croyances et aux pratiques nouvelles qui veulent exister dans l'espace privé, du fait notamment de l'immigration post-coloniale⁴⁸⁹.

Si un tel souhait relève de la volonté d'apaiser et de faire se rencontrer les mémoires, il est aussi important de constater que des points de convergence n'ont pas encore été trouvés ni mis en place. Que nous soyons dans le modèle assimilationniste français ou dans le présupposé multiculturalisme américain, le migrant post-colonial rencontre presque toujours une forme de filiation impossible, une intégration problématique qui entraîne une insécurité culturelle. L'insécurité culturelle, situation à laquelle Laurent Bouvet consacre un essai renvoie, entre autres, à une angoisse puis à un malaise perceptible avant tout dans l'identité française. De son point de vue :

L'insécurité culturelle est donc l'expression d'une inquiétude, d'une crainte, voire d'une peur, vis-à-vis de ce que l'on vit, voit, perçoit et ressent, ici et maintenant, "chez soi", des bouleversements de l'ordre du monde, des changements dans la société, de ce qui peut nous être à la fois proche ou lointain, familier ou étranger⁴⁹⁰.

⁴⁸⁶ Benjamin Stora, *La guerre des mémoires*, entretiens avec Thierry Leclère, Paris, Éditions de l'Aube [2007], 2020, p. 45.

⁴⁸⁷ *Idem.*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁸⁹ *Idem.*

⁴⁹⁰ Laurent Bouvet, *L'insécurité culturelle. Sortir du malaise identitaire français*, *op. cit.*, p. 9-10.

Si ces quelques lignes indiquent les caractéristiques de l'insécurité culturelle ainsi que l'espace-temps de sa manifestation, c'est-à-dire « l'ici et le maintenant », le « chez soi », c'est ensuite que l'auteur en vient à examiner les causes :

Vivre, voir, percevoir ou ressentir le monde ou le voisin comme une gêne ou une menace en raison de sa "culture", de différences apparentes ou supposées, qu'il s'agisse, par exemple, de ses origines ethno-raciales ou de sa religion, voilà ce qui provoque l'insécurité culturelle⁴⁹¹.

Dans un premier temps, l'insécurité culturelle est vécue par les autochtones d'un pays comme une menace contre leurs pratiques sociales et culturelles par une présence étrangère. Dans un second temps, l'insécurité culturelle constitue également une réalité subie par les populations étrangères, le plus souvent issues de l'immigration : « Mais l'insécurité culturelle existe aussi chez ceux qui sont ainsi mis en cause, en raison de l'exclusion sociale et des discriminations de toutes sortes qu'ils peuvent subir⁴⁹² ». Loin de se décliner comme un phénomène univoque, l'insécurité culturelle traduit une réalité aux multiples contours. Elle permet de saisir et de critiquer les antagonismes culturels et les divergences d'opinions à propos de la manière de faire communauté dans un contexte marqué par d'incessantes mobilités. Plus encore, elle aide à investir le rapport qu'entretiennent les uns – autochtones – et les autres – étrangers – avec leurs différentes ressources naturelles et culturelles.

En choisissant donc d'évaluer l'insécurité culturelle dans le roman du retour, nous entendons mettre en perspective ce qui en fonde l'opérationnalité ou encore la matérialité. Il s'agit notamment de la lire comme le résultat de l'insertion partielle ou manquée du sujet migrant dans la société d'accueil. En contexte postcolonial, la question de l'insécurité culturelle est étroitement associée au trouble identitaire auquel elle peut donner lieu. Devant les pressions subies ou les exclusions vécues, le sujet migrant postcolonial ressent un malaise vis-à-vis duquel il tente de réagir. Ibrahim Ouattara et Carole Tranchant décrivent cette situation :

L'insécurité identitaire résulterait en droite ligne de l'insertion sociale doublement difficile qui est souvent le sort de l'immigrant : insertion difficile, d'une part, parce que l'immigrant est presque toujours destiné à rester l'"autre", quels que soient ses efforts (e. g., cas des beurs qui, bien que nés en France, ne connaissent pas le pays d'origine de leurs parents et ne parlant pas arabe, sont et seront vus comme des immigrants) ; et insertion presque toujours partielle, d'autre part, parce que l'immigrant semble ne pouvoir jamais coïncider tout à fait avec le "nous" de la société d'accueil, même s'il n'a pas l'impression de s'être perdu.⁴⁹³

Pour échapper à cette marginalisation liée à la situation de domination, les sujets issus de l'immigration développent donc des stratégies de résistance qui peuvent consister en

⁴⁹¹ *Ibid.* p. 10.

⁴⁹² *Idem.*

⁴⁹³ Ibrahim Ouattara et Carole Tranchant, « Immigration, stratégies identitaires et insécurité identitaire », in *L'immigration et ses avatars, Palabres*, Vol. VII, n° 1 & 2, 2007, p. 16.

l'adoption de « formes d'expressions culturelles (littérature, musique, langage, habillement) à la fois originales et très subversives »⁴⁹⁴. Mais la particularité de certains romans postcoloniaux réside dans l'expression de moyens de résistance différents, dans la construction d'une poétique qui propose d'autres voies pour la prise en compte de soi-même et de l'Autre. Parmi ceux-ci, le retour physique ou encore la réactualisation de la culture des origines occupent une place de choix, car ils font partie d'une forme de repositionnement jugé nécessaire. Pour tenter de déchiffrer cette insécurité culturelle et identitaire ainsi que ses enjeux, nous mettrons en dialogue les romans *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie et *Tels des astres éteints* de Léonora Miano.

1- Chimamanda Ngozi Adichie : retourner pour sortir du simulacre identitaire

On ne saurait aborder la manifestation de l'insécurité culturelle dans le récit d'*Americanah* sans évoquer au préalable ce qui suscite chez l'un des personnages principaux un sentiment fugace de paix et de sécurité. D'un bout à l'autre, les protagonistes du roman de Chimamanda Ngozi Adichie sont traversés par le désir de saisir tout élément qui fasse sens et atténue ainsi l'inquiétante impression de non-appartenance. Si l'on observe le chapitre 1 de la première partie, on peut se rendre compte qu'il fonctionne autour de la recherche d'odeurs saines et respirables. Pour Ifemelu, les perceptions olfactives déterminent la fusion entre le corps et son environnement : « New Haven sentait l'abandon. Baltimore l'océan, et Brooklyn les ordures pourrissant au soleil. Mais Princeton n'avait pas d'odeur. Elle aimait y respirer à plein poumons⁴⁹⁵ ». Parmi toutes les villes citées et caractérisées par leurs effluves, seule Princeton permet la rencontre entre le personnage et son environnement. Par son caractère inodore, Princeton constitue un espace disponible pour la construction du sujet. L'autre élément qui facilite l'insertion d'Ifemelu dans la ville de Princeton, c'est la présence monumentale des bâtiments destinés à la production et à la diffusion des connaissances : « Elle aimait le campus, empreint de la gravité du savoir, ses bâtiments gothiques aux murs drapés de lierre⁴⁹⁶... ». Ce qui attire l'attention ici, ce sont l'ouverture et la neutralité de l'espace universitaire. Sa grandeur ne se limite pas au gigantisme des bâtiments mais vient surtout de sa possibilité d'accueillir sans restriction d'origines ethno-raciales ou de croyances celles et ceux qui désirent faire partie

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁹⁵ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 13. « New Haven smelled of neglect. Baltimore smelled of brine, and Brooklyn of sun-warmed garbage. But Princeton had no smell. She liked taking deep breaths here. », *Americanah*, p. 3.

⁴⁹⁶ *Ibid.* « She liked the campus, grave with knowledge, the Gothic buildings with their vine-laced walls... », *Americanah*, p. 3.

de la communauté académique. C'est semble-t-il cette idée qui fascine Ifemelu : l'université est un centre dont les actrices et les acteurs sont presque tous logés à la même enseigne.

Mais ce bref sentiment d'appartenance est mis à mal lorsque le personnage se fait rattraper par la réalité du ségrégationnisme qui structure encore l'Amérique politique et culturelle. Ainsi, le rêve d'appartenance tourne court : « Elle aimait par-dessus tout pouvoir prétendre, dans ce lieu où régnait l'abondance, être quelqu'un d'autre admis par faveur dans le club consacré de l'Amérique, quelqu'un auréolé d'assurance⁴⁹⁷ ». Qu'il s'agisse de l'odeur ou du monde du savoir – des éléments immatériels –, l'intégration d'Ifemelu dans l'espace d'accueil reste momentanée et virtuelle. Les États-Unis forment un monde cloisonné, séparé par les barrières sociales et raciales, où sont hermétiquement séparés le « eux » et le « nous » de la communauté. Consécutivement à l'exclusion sociale qu'elle subit, Ifemelu manifeste pour la première fois les signes d'une insécurité culturelle qui ressemble à une dépression :

Elle le sentait depuis un certain temps, un sentiment d'épuisement tôt le matin, de flou, de non-appartenance. Il était chargé d'attentes informulées, de désirs mal définis, de brèves visions d'existences différentes qu'elle aurait pu vivre, et au fil des mois il s'était transformé en violent mal du pays⁴⁹⁸.

Le malaise d'Ifemelu se traduit par l'explosion d'une somme de peurs et de défaites accumulées depuis longtemps. Elle apparaît comme désorientée et, si l'on en croit Nancy Huston, « se désorienter, c'est perdre l'est. Perdre le nord, c'est oublier ce que l'on avait l'intention de dire. *Ne plus savoir où l'on est. Perdre la tête*⁴⁹⁹ ».

En dépit de ses quelques réussites, de son niveau intellectuel et académique et même de ses treize années passées aux États-Unis, Ifemelu donne l'impression d'avoir évolué loin de son pays à la manière d'une aveugle. Le sentiment de non-appartenance qu'elle éprouve est lié à sa différence raciale, source des discriminations qu'elle subit. L'auteure transpose dans le roman sa propre expérience ainsi qu'elle le confie dans une interview accordée à Isabelle Hanne :

Ce qui est sûr, c'est que j'ai vraiment eu une prise de conscience de mon identité noire en arrivant aux États-Unis. J'ai senti que là-bas, j'étais vue comme une "Noire". Ce que je n'avais jamais pris en compte au Nigeria, où on ne se définit pas en termes raciaux mais en termes ethniques⁵⁰⁰.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 13-14. « She liked, most of all that in -this place of affluent ease, she could pretend to be someone else, someone specially admitted into a hallowed American club, someone adorned with certainty. », *Americanah*, p. 3.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 18. « It had been there for a while, an early morning disease of fatigue, a bleakness and borderlessness. It brought with it amorphous longings, shapeless desires, brief imaginary glints of other lives she could be living, that over the months melded into a piercing homesickness. », *Americanah*, p. 6.

⁴⁹⁹ Nancy Huston, *Nord perdu*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁰⁰ Isabelle Hanne, « Chimamanda Ngozie Adichie : « le féminisme a toujours fait partie de l'Afrique », in *Libération*, https://www.liberation.fr/debats/2018/01/28/chimamanda-ngozi-adichie-le-feminisme-a-toujours-fait-partie-de-l-afrique_1625768/, publié le 28 janvier 2018, consulté le 04 mai 2020.

C'est en rentrant au Nigéria qu'Ifemelu perd la conscience d'être différente : « En descendant de l'avion à Lagos, j'ai eu l'impression d'avoir cessé d'être noire⁵⁰¹ ». De ce point de vue, l'Amérique constitue un miroir grossissant plaçant le sujet en face de sa particularité, qu'il ne peut plus ignorer. En conséquence, l'Amérique prétendument multiculturelle se définit par sa propension à notifier à chacun sa différence, ce qui a pour conséquence de le tenir à l'écart de la société étatsunienne. Mais de quoi procède réellement cette exclusion sociale du sujet qui va jusqu'à altérer son rapport à son « moi » ? À mesure que l'on progresse dans le récit, les origines de la ségrégation américaine sont décrites comme une réalité bien installée. Il est à noter qu'Ifemelu utilise le terme de « tribalisme », habituellement employé pour décrire les sociétés africaines. Dans un blog, Ifemelu analyse le phénomène qu'elle structure en quatre points :

En Amérique, le tribalisme se porte bien, merci. Il en existe quatre types – classe, idéologie, région et race.

D'abord la classe. Plutôt facile. Les riches et les pauvres. Deuxièmement, l'idéologie. Les libéraux et les conservateurs. Leurs désaccords ne sont pas seulement politiques, chaque bord voit dans l'autre le mal absolu. Les mariages mixtes sont découragés et, dans les rares cas où ils sont conclus, ils sont considérés comme exceptionnels. Troisièmement, la région. Le Nord et le sud. [...]. En dernier lieu, la race. Il existe une échelle hiérarchique des races en Amérique. Les Blancs sont toujours au sommet, en particulier les Blancs anglo-saxons protestants (WASP), et les Noirs américains tout en bas⁵⁰²...

Dans cette ségrégation socio-politique, il n'y a guère de place pour celles et ceux qui sont comme Ifemelu, c'est-à-dire des Noirs non-américains. Comment rester soi lorsqu'on change de pays et que la couleur de la peau prend un sens et une importance que vous ne lui aviez jamais donnés ? Le « tribalisme » américain ne peut qu'entraîner une insécurité identitaire vis-à-vis de laquelle le sujet se doit de réagir. C'est ainsi que l'idée du retour s'impose peu à peu à Ifemelu. C'est d'abord à travers les réseaux sociaux qu'elle trouve des exemples de retour au Nigéria : « Elle parcourut des sites internet nigériens. Des profils nigériens sur Facebook. Des blogs nigériens, et chaque clic révélait le récit d'un jeune qui était rentré au pays depuis peu, bardé de diplômes américains ou anglais [...]»⁵⁰³ ». La quête du pays natal s'opère d'abord

⁵⁰¹ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, op. cit., p. 683. « I feel like I got off yhe plane in Lagos and stopped being black. », *Americanah*, p. 477.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 278. « In America, tribalism is alive and well. There are four kinds – class, ideology, region, and race. First, class. Pretty easy. Rich folk and poor folk.

Second, ideology. Liberals and conservatives. They don't merely disagree on political issues, each side believes the over is evil. Intermarriage is discouraged and on the rare occasion that is happens, is considered remarkable. Third, region. The North and the South. [...]. Finally, race. There's a ladder of racial hierarchy in America. White is always on top, specifically White Anglo-Saxon Protestant, otherwise known as Wasp, and American Black is always on the bottom... », *Americanah*, p. 184.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 18. « She scoured Nigerian websites, Nigerian profiles on Facebook, Nigerian blogs, and each click brought yet another story of a young person who had recently moved back home, clothed in American or British degrees, ... », *Americanah*, p. 6.

à travers l'espace numérique qui constitue un des moyens privilégiés par Ifemelu pour amorcer sa thérapie identitaire. L'idée du retour finit par s'imposer à elle : « Le Nigéria devint l'endroit où elle devait être, le seul endroit où elle pouvait enfouir ses racines sans éprouver en permanence le désir de les arracher et d'en secouer la terre⁵⁰⁴ ». De fait, le retour d'Ifemelu se définit non seulement comme une réponse au tribalisme américain, mais marque aussi un approfondissement dans le lien avec la terre des origines avec laquelle il s'agit de faire corps. Dans ce contexte, l'amour d'enfance joue un rôle important pour retrouver une forme de transparence avec soi et les autres : « Et naturellement il y avait aussi Obinze. Son premier amour, son premier amant, le seul être avec lequel elle n'avait jamais ressenti le besoin d'expliquer qui elle était⁵⁰⁵ ». Même si Obinze est désormais marié et qu'elle a perdu tout contact avec lui, Ifemelu ressent un lien profond : « elle ne pouvait prétendre qu'il était étranger à son mal du pays⁵⁰⁶... ». Faire retour pour Ifemelu revient donc à retrouver cet espace qui « équivaut à ce que qu'on peut appeler pays, devant procurer à ses habitants un sentiment de sécurité⁵⁰⁷ ».

Le parcours d'Obinze mérite aussi d'être pris en compte dans l'évaluation de l'insécurité identitaire qui gangrène le parcours du migrant postcolonial. Dans son cas, on peut davantage évoquer une insécurité civile, d'autant qu'il est victime des effets néfastes de l'usurpation identitaire liée à son statut d'immigré en situation irrégulière à Londres. La capitale britannique constitue un espace réducteur pour l'altérité : « Le problème c'est qu'à Londres on est tous logés à la même enseigne. Londres est une machine à niveler. Nous vivons tous à Londres et nous sommes censés être tous identiques, c'est absurde, dit Bose⁵⁰⁸ ». Obinze n'échappe pas à cette mécanique uniformisante et à la domination du pays d'accueil qui consiste à réduire l'Autre au même. La ségrégation étatsunienne et l'uniformisation britannique aboutissent au même effet : la désintégration de l'identité. À Londres, Obinze doit travailler sous un nom d'emprunt, le nom d'un compatriote, un Igbo comme lui :

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 18-19. « Nigeria became where she was supposed to be, the only place she could sink her roots in without the constant urge to tug them out and shake off the soil. », *Americanah*, p. 6.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 19. « And, of course, there was also Obinze. Her first love, her first lover, the only person with whom she had never felt the need to explain herself. », *Americanah*, p. 6.

⁵⁰⁶ *Idem.* « ... she could not pretend that he was not a part of her homesickness, ... », *Americanah*, p. 6.

⁵⁰⁷ Marie-Rose Abomo-Maurin, « Territoire et altérité : De l'appartenance régionale géo-physique à l'exclusion ou l'utopique unité nationale », in *Littératures africaines et territoires*, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁰⁸ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 365. « The problem is that water never finds its different levels here in London. London is a leveller. We are now all in London and we are now all the same, what nonsense », Bose said. », *Americanah*, p. 243.

Ce sont les affaires, s’pas, mais en même temps je t’aide, dit-il. Tu peux utiliser mon numéro de sécurité sociale, et tu me donnes quarante pour cent de ce que tu gagnes. [...]. Si je ne touche pas ce qui est convenu, je te dénonce.

— Mon frère, dit Obinze, c’est un peu trop. Tu connais ma situation. Je n’ai rien. S’il te plaît, essaye de réduire.

— Trente-cinq pour cent, c’est tout ce que je peux faire. Ce sont les affaires ». [...].

Il posa la carte de sécurité sociale sur la table et était déjà en train d’inscrire le numéro de son compte bancaire sur un bout de papier quand le téléphone d’Iloba sonna. Ce soir-là, comme tombait le crépuscule et que le ciel se couvrait d’une ombre violet pâle, Obinze devint Vincent⁵⁰⁹.

Les immigrés, surtout illégaux, apparaissent comme des personnes interchangeables, ce qui alimente par ailleurs un trafic de papiers d’identité. L’identité devient un objet tarifé et monnayable dans un commerce entretenu par des migrants africains déjà installés à Londres. Obinze s’ajoute ainsi à la liste déjà longue des victimes de cette arnaque identitaire. Tout en perdant près de la moitié de son salaire, Obinze fait les frais d’une dérive identitaire. Les migrants expérimentent une transformation dégradante de leur personnalité : « Il connaissait de nombreuses histoires d’amis et de parents qui, sous l’éclairage brutal de la vie à l’étranger, étaient devenus des avatars peu fiables et même hostiles de ce qu’ils avaient été⁵¹⁰ ». Le migrant postcolonial, désireux de s’intégrer, en arrive au dépouillement et à l’oubli de soi.

Obinze « mène une existence invisible, sa vie ressemblant à un dessin au crayon effacé ; chaque fois qu’il voyait un policier, ou quelqu’un en uniforme, affichant la moindre trace d’autorité, il devait lutter contre son envie de prendre ses jambes à son cou⁵¹¹ ». Le parcours d’Obinze est exemplaire d’une critique postcoloniale du mirage londonien. L’insécurité civile qui caractérise son expérience migratoire atteint son point culminant lorsqu’il est appréhendé au « Civic centre⁵¹² » alors qu’il est sur le point de se marier, puis jeté en prison dans des conditions très dures avant d’être rapatrié comme un malfaiteur au Nigéria :

«Je suis disposé à retourner au Nigéria», dit Obinze. Toute trace de dignité l’abandonnait, comme un châle glissant sur les épaules qu’il essayait désespérément de retenir.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 373. « This is business, innit, but I’m helping you. You can use my NI number and pay me forty per cent of what you make », Vincent Said.

« It’s business, innit, If I don’t get what we agree on, I will report you. »

« My brother », Obinze said. « That’s a little too much. You know my situation. I don’t have anything. Please try and come down. »

« Thirty-five per cent is the best I can do. This is business ». *Americanah*, p. 250.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 369. « He knew of the many stories of friends and relatives who, in the harsh glare of life abroad, became unreliable, even hostile, versions of their former selves. », *Americanah*, p. 247.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 383. « [...] he lived in London indeed but invisibly, his existence like an erased pencil sketch; each time he saw a policeman, or anyone in uniform, anyone with the faintest scent of authority, he would fight the urge to run. », *Americanah*, p. 257.

⁵¹² *Ibid.*, p. 441, « Civic Centre », *Americanah*, p. 278.

L'avocat parut étonné. [...] Obinze le regarda partir. Il allait signer une déclaration selon laquelle son client acceptait d'être expulsé. "Expulsé". Ce mot faisait de lui un être inanimé. Une chose privée de respiration et d'esprit. Une chose⁵¹³.

Résigné, Obinze renonce à entreprendre les procédures juridiques susceptibles de lui faire obtenir un visa britannique. Après un temps passé au centre de détention de Manchester, son expulsion et celle d'autres migrants illégaux se fait par avion :

Le jour n'était pas encore levé. Il était avec deux femmes et cinq hommes, tous menottés, tous expédiés au Nigéria, emmenés à l'aéroport d'Heathrow, dirigés vers les guichets de l'immigration et de la police avant d'être conduits à l'avion, sous le regard des autres passagers. On les fit asseoir en queue de l'avion, dans les dernières rangées de sièges, près des toilettes⁵¹⁴.

En somme, les expériences migratoires d'Obinze à Londres et d'Ifemelu aux États-Unis permettent de lire comment deux espaces différents conduisent les sujets à des fins similaires : la décision plus ou moins contrainte d'un retour au pays natal. Dans le cas d'Ifemelu la pulsion du retour se rattache à un désir de ré-enracinement tandis que pour Obinze, qui n'a guère le choix, c'est davantage le besoin de retrouver une sécurité civile. De fait, *Americanah* peut se lire comme un roman d'éducation, avec une double tentative de chercher à construire sa vie ailleurs et qui se termine par une désillusion marquant la fin du parcours. Ces deux exemples viennent selon nous illustrer le point de vue de Nadia Yala Kisukidi qui évoque une « géopolitique des inégalités » :

L'exigence du retour en Afrique, énoncée depuis l'Europe, porte une politique. Elle ne consiste pas à questionner exclusivement les identités, heureuses ou blessées, mais bien plutôt à prendre en charge les contradictions qui surgissent du fait de vouloir vivre dans des lieux dont les relations sont structurées par des rapports d'inégalité et de domination. Vivre dignement, sereinement dans ces lieux exige de renverser une géopolitique des inégalités qui, pointe les existences en surnombre, les populations inutiles, jetables⁵¹⁵.

Au regard d'une telle conception, le roman du retour en contexte postcolonial élabore un espace où se vérifient deux réalités consubstantielles : d'abord le désancrage identitaire perceptible à travers la déterritorialisation des migrants afro-descendants, ensuite, la

⁵¹³ *Ibid.*, p. 413-414. « I'm willing to go back to », Obinze said. The last shard of his dignity was like a wrapper slipping off that he was desperate to retie.

The lawyer looked surprised. [...] Obinze watched him leave. He was going to tick on a form that his client was willing to be removed. « Removed ». That word made Obinze feel inanimate. A thing to be removed. A thing without breath and mind. A thing. », *Americanah*, p. 279.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 419. « By the day he was led into a van one early morning, a fuzz of air, like carpet grass, had covered his entire jaw. It was not yet dawn. He was with two women and five men, all handcuffed, all bound for Nigeria, and they were marched, at Heathrow Airport, through security and immigration and into the plane, while other passengers stared. They were seated at the very back, in the last row of seats, closest to the toilet. », *Americanah*, p. 283.

⁵¹⁵ Nadia Yala Kisukidi, « Du retour. Pratiques politiques afro-diasporiques », in Achille Mbembe & Felwine Sarr, (dir.), *Politiques des temps*, op. cit., p. 162-163.

reconfiguration/dégradation identitaire qui apparaît comme le prolongement *a priori* logique de cette déterritorialisation.

2- Léonora Miano : le retour comme stratégie de reculturation

Pour Maboula Soumahoro, le traitement de la circulation ou de la déportation des sujets noirs chez Léonora Miano consiste en une proposition littéraire de solutions afin de dépasser le « chaos » et « l'éclatement originels⁵¹⁶ » de la condition des peuples noirs depuis l'esclavage jusqu'à nos jours. Ainsi de son observation :

Pour Miano, l'Afrique a gardé en mémoire les pertes inexplicables, les sépultures vides faute de corps, causant ainsi des deuils impossibles à faire ; les cosmogonies annihilées et réinventées. L'Afrique a conservé la mémoire de tout cela dans les chansons inventées, transmises et chantées par les jeunes filles et les femmes⁵¹⁷.

C'est sans doute cette propension à se réinventer continûment qui oriente et hante le déploiement du récit *Tels des astres éteints*. En effet, ce roman comme bien d'autres de l'auteure⁵¹⁸ se formule sous le régime du raccommodage, du remodelage, bref, de la réinvention du sujet. Les différentes trajectoires et aspirations des trois personnages que sont Amok, Shrapnel et Amandla sont autant de signes de la dispersion et d'une réflexion portant sur les enjeux postcoloniaux du retour aux origines. On peut donc dire que ces trois personnages sont représentatifs du regard critique que pose l'auteure sur la circulation et la rencontre des mondes à l'époque contemporaine. Le roman correspond à une transcription des logiques de la dissémination des Afro-descendants en fonction de la relation particulière que chacun entretient avec le pays d'accueil et le pays d'origine. Nous analyserons donc tour à tour la singularité de chaque personnage en examinant sa vision du retour et la manière dont celui-ci s'effectue.

D'abord Amok. La pollution sonore et l'insécurité physique auxquelles il est exposé sont autant de raisons qui alimentent son désir de retour. Amok se considère comme n'étant plus maître de lui-même, mais doublement prisonnier, dans son propre corps et dans un espace hostile lié à son quotidien parisien. Nous l'avons déjà expliqué, Amok est l'une des victimes de l'hostilité et des idées politiques de son voisin. Son crime réside sans doute son « insoutenable noirceur⁵¹⁹ » et ses origines étrangères. Vivant dans un immeuble bruyant et mal

⁵¹⁶ Maboula Soumahoro, *Le Triangle et l'Hexagone. Réflexions sur une identité noire*, Paris, la Découverte, 2020, p. 45.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁵¹⁸ Nous en voulons pour preuve *La Saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013.

⁵¹⁹ Nous empruntons l'expression à Steeve Renombo, « L'insoutenable noirceur des Bleus. Essai d'une lecture postcoloniale d'un fait footballistique français », in *La fabrique du Noir imaginaire*, Libreville, ODEM, 2013.

entretenu, il alerte la police à propos d'une femme battue par son mari, mais il « ... se disait que tout le monde saurait que c'était lui. La balance⁵²⁰ », redoutant alors des représailles.

Amateur de musique, c'est à travers l'écoute de *Hard Times* de Curtis Mayfield⁵²¹ qu'il prend conscience de sa condition de prisonnier en pays étranger. Le mal du pays s'impose alors à lui sous la forme d'un amas de souvenirs traduisant un manque douloureux :

Curtis Mayfield chantait l'incarcération de l'être dans son corps. Amok se demanda si le pays lui manquait. Il se posait parfois cette question. La terre lui manquait. Ses couleurs. Ses saisons. L'éclat de ses matins. La lourdeur de son ciel avant la pluie. Le mouvement des inconnus dans la rue. Le problème, c'était la famille. Le pays était son lieu de résidence. Le territoire du patronyme⁵²².

La pensée ou l'envie du retour chez Amok est ainsi une affaire d'espace, de temps et de sensations à retrouver. Par ailleurs, il faut constater la correspondance entre la musique et le désir de regagner sa terre natale : c'est en effet par la puissance suggestive du son que le personnage se remémore le pays qu'il a quitté. Pour autant, ce dernier ne se conçoit pas comme le lieu vers lequel il faut impérativement retourner. En effet, il ne représente plus que « le territoire du patronyme », comme s'il n'était plus qu'un lieu comme un autre. Cette réticence s'explique par le fait que, pour Amok, le pays natal est indéfectiblement lié à la violence subie autrefois dans la maison paternelle : « À l'époque, la ville entière avait entendu l'écho des cris de sa mère. Ses collègues avaient vu son mari lui jeter ses vêtements sur son bureau⁵²³ ». À côté de cela, « La terre lui manquait atrocement. Malheureusement, elle était peuplée. Les gens qu'il ne connaissait pas le connaissaient d'avance. Le pays natal ne voudrait jamais qu'il soit simplement Amok. Pas le fils de la violence et de l'endurance⁵²⁴ ». L'insécurité physique et psychologique se manifeste au nord et au sud. Amok se trouve pris au piège entre deux terres censées lui procurer la paix et la tranquillité. On peut penser avec Catherine Mazauric qu'un roman comme *Tels des astres éteints*, nourri de références musicales, permet au personnage de combattre sa solitude en allant puiser dans une communauté affective, dans un territoire immatériel, nourri de spiritualité et de culture, notamment musicale, et soulignant une nécessité d'habiter « les espaces (physiques ou imaginaires)⁵²⁵ ». Le choix de l'espace immatériel de la musique au détriment de l'espace physique traduit l'insécurité attachée au pays natal comme

⁵²⁰ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 23.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 31.

⁵²² *Ibid.*, p. 30.

⁵²³ *Ibid.*, p. 31.

⁵²⁴ *Idem.*

⁵²⁵ Catherine Mazauric, « Lambeaux d'Afrique en terre d'ailleurs », in *Littératures africaines et territoires*, op. cit., p. 231.

au pays d'accueil. En somme, bien qu'ayant un mal « atroce » du pays natal, Amok n'y retourne ici qu'à travers le souvenir, qui d'ailleurs s'estompe devant la réalité traumatique de la mémoire.

Ensuite Shrapnel. Bien qu'ami d'Amok, sa vision du continent, de sa trajectoire historique ainsi que de son rapport aux autres cultures sont complètement différents. Idéologue et afrocentriste patenté, Shrapnel conçoit le retour aux origines comme un passage obligé pour faire advenir ce qu'Achille Mbembe nomme la « Déclosion du monde et montée en humanité⁵²⁶ » du Noir. Cette opération consiste à replacer dans et par le discours le sujet noir dans sa condition d'homme doté de ressources culturelles reconnues. La manière dont Shrapnel entreprend et conçoit ce retour s'assimile au prolongement d'« une lutte [qui] visait la reconquête, par les colonisés, de la surface, des horizons, des profondeurs et des hauteurs de leur vie⁵²⁷ ». Cette politique du retour passe ainsi par une forme de militantisme qui a lieu au Nord et s'exprime par des célébrations comme celle de Kwenzaa⁵²⁸ :

Cette fête, créée outre-Atlantique dans les années 60, commençait à faire des adeptes au Nord. C'était une bonne chose. Depuis sa création, elle participait de la réappropriation par la diaspora, de l'identité dont elle avait été spoliée. Au Nord, nombreux étaient ceux qui auraient besoin d'en passer par de tels processus. Ceux qui n'avaient pas eu la chance de voir le jour et de grandir sur le continent souche. Ils ne devaient pas craindre de remplir les blancs laissés par l'histoire. C'était de ce vide qu'ils étaient trop nombreux à souffrir. Ils devraient effectuer ce travail d'autodéfinition. Tout ce qui allait dans le sens de la valorisation des origines et de l'unité de la nation noire avait l'assentiment de Shrapnel⁵²⁹.

Les violences dues à l'esclavage, à la colonisation et dans une moindre mesure à l'exclusion sociale en pays étranger continuent d'alimenter les prises de positions de certains membres de la diaspora. Ainsi, la démarche de Shrapnel est avant tout un acte politique d'autodéfinition, ou « d'autocréation et d'invention⁵³⁰ », selon les mots d'Achille Mbembe. Refusant toute imposture et toute feinte identitaire, Shrapnel conduit une riposte pensée en amont : « Pendant qu'il cherchait le travail au noir qui attendait les sans-papiers, Shrapnel préparait en imagination le sursaut des siens. Il rédigeait les termes de la révolte dans des carnets. Il répétait ses discours devant la glace⁵³¹ ». Le retour prend chez ce dernier la forme d'un projet politique et révolutionnaire auquel il faut injecter une dose de vitalité issue des racines. Mais si la mobilisation des ressources culturelles noires ne suffit pas, il faut conférer à ce retour une dimension imaginaire et philosophique : « Il était ravi de voir que les frangins du Nord prenaient conscience de la nécessité d'un retour psychologique et philosophique à la

⁵²⁶ Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, op. cit., p. 55.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁵²⁸ L'auteur donne la généalogie historique de cette fête en note au bas de la page 147 dans *Tels des astres éteints*.

⁵²⁹ *Idem*.

⁵³⁰ Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, op. cit., p. 56.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 127.

maison⁵³² ». Ceci est encore perceptible à travers la construction du complexe Shabaka que nous avons évoqué plus haut :

Le complexe Shabaka rétablirait la vérité. On saurait que les danses subsahariennes étaient un langage en soi, un mode de perception subtil, éminemment abouti. Parce que le corps n'y était pas déconnecté de l'esprit. On apprendrait que l'essentiel de ce qui avait été considéré comme ludique, était une représentation de l'indicible. On ne dirait plus que le rythme était primaire, parce qu'on comprendrait qu'il intégrait des silences dans lesquels se nichait l'harmonie. On découvrirait que les motifs tracés sur les étoffes ou les sculptures étaient une manière d'écriture⁵³³.

Au-delà de la revendication, le retour chez Shrapnel se distingue par sa propension intellectuelle et critique. La réinterprétation du corpus des valeurs noires à laquelle prétend le complexe Shabaka présente ainsi la pensée critique du retour comme l'une des voies d'accès au passé.

Par ailleurs, la question du rythme est ici d'importance et nous savons, au moins depuis Senghor, qu'il ne se réduit pas à un élément du folklore africain. Dans un essai qu'il consacre à la dimension philosophique et spirituelle du rythme, Souleymane Bachir Diagne insiste sur son ontologie :

Partant de cette question, Senghor, avec beaucoup de bonheur, a mis à jour une ontologie pour laquelle l'être est rythme et qui se trouve au fondement des religions africaines anciennes. De cette ontologie il a montré que les arts africains constituaient le langage⁵³⁴.

Le retour de Shrapnel peut s'entendre comme une nécessité répondant à un besoin d'ancrage pour des populations « ...déportées, coupées de leurs racines...⁵³⁵ ». Les motivations et les ambitions de son retour font ainsi écho à une suite de drames dont le sujet africain migrant et diasporique est souvent victime. Maboula Soumahoro en parle comme d'une situation d'insécurité qui a tendance à maintenir les sujets diasporiques dans une sorte de chaos permanent : « Celui-ci se fonde sur la rupture, l'invisible, l'indicible, l'inaudible, le silence, le mouvement incessant⁵³⁶ ». En somme, le retour du point de vue de Shrapnel consiste à lutter afin que la culture bafouée des origines et l'invisibilité du Noir au Nord deviennent les lieux où s'établissent de nouveaux rapports à l'Autre et à soi. En effet, « ce n'était ni la guerre, ni le séparatisme, ni la détestation des autres peuples. Il s'agissait de faire expirer un système, pas des hommes. La solution viendrait de la confiance retrouvée en soi-même⁵³⁷ ». Penser ainsi le

⁵³² *Ibid.*, p. 147.

⁵³³ *Ibid.*, p. 140-141.

⁵³⁴ Souleymane Bachir Diagne, *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie, op. cit.*, p. 15-16.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁵³⁶ Maboula Soumahoro, *Le Triangle et l'Hexagone, op. cit.*, p. 38.

⁵³⁷ Léonora Miano, *Tels des astres éteints, op. cit.*, p. 75.

retour qui se veut aussi réflexion sur le « chaos de l'histoire » et « le chaos des dispersions séculaires⁵³⁸ » revient à y trouver du sens, et « une signification profonde⁵³⁹ ».

Enfin, Amandla. À la différence d'Amok et bien plus encore de Shrapnel, Amandla, originaire de Guyane, est sans doute celle chez qui la pensée des origines constitue une hantise. Au fondement de la pensée du retour, chez Amandla, se trouve un devoir de mémoire. Devenue adulte et vivant au Nord, Amandla ne peut s'empêcher de repenser aux paroles de sa mère, reçues dans sa tendre enfance :

Tu descends d'une lignée plus longue que la côte qui est notre monde, depuis que nous avons été arrachés aux nôtres, jetés ici. Nous devons servir et disparaître. Tu es la force contrariée mais invaincue, qui devra demain venger nos déchirures. Pense toujours à elle. Nos blessures ont un visage. [...]. Nous ne resterons pas, comme nous le sommes à présent, coupés de nous-mêmes. On te dira que nous n'étions rien que des peuplades primitives, serviles. Ne réponds pas à ces billevesées. Sache seulement que Makeda était belle, spirituelle, forte. On te dira que nous n'avons réclamé notre liberté, que quand la culture des autres nous fut inculquée, que leurs Lumières nous révélèrent l'injustice que nous subissions. Ne réponds pas à ces balivernes. Sache seulement que Nzinga était reine. Sa lutte fut antérieure à leur révolution...⁵⁴⁰

On peut à travers ces quelques lignes dégager ce qui fonde l'antériorité de la civilisation africaine et nourrit puis consolide l'idée du retour chez Amandla : un lignage royal et glorieux, la force naturelle comme attribut du sujet, la beauté comme signe de distinction physique, une antériorité de la civilisation noire, etc. De plus, considérée comme l'un de ces « individus mal adaptés, incapable de se fondre dans la grande masse des suppôts de la Croissance⁵⁴¹ », Amandla conteste toutes les formes d'oppressions. Tout en refusant d'être un faire-valoir économique sur la terre du Nord, elle prend davantage conscience de la grandeur de son histoire :

C'était ainsi, que le rêve du Pays Primordial s'était insinué en elle. La parole, les actes de sa mère, l'avaient créé, consolidé. Durant toute sa jeunesse, elle avait entendu parler de la grandeur de l'Empire mandingue, des pharaons noirs de Kemet, des Amazones du Dahomey⁵⁴².

Dans ce passage, le rêve et le souvenir permettent le retour vers l'espace originel tout comme les figures historiques et mythiques qui ont constitué la puissance et la gloire du continent africain. Il s'agit pour Léonora Miano de retrouver et de « réveiller la mémoire de mondes disparus⁵⁴³ » même si le projet d'Amandla comporte une part de fantasme. Le passé et

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 77. En italiques dans le texte.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 77-78.

⁵⁴³ Maxime Del Fiol, « Réveiller la mémoire des mondes disparus. Les enjeux postcoloniaux de la recréation littéraire de l'Afrique précoloniale dans *La Saison de l'ombre* (2013) de Léonora Miano », Journée d'étude internationale : « Visions du monde, pouvoirs d'évocation. Exotisme et pittoresque en littérature et en

l'histoire du continent d'origine nommé abusivement dans le texte par « Pays Primordial » – comme si l'Afrique était une entité unique ou organique – confère toutefois à Amandla ce que Léonora Miano nomme « ... un sentiment de puissance, ou même, seulement, d'aisance à habiter son être⁵⁴⁴ ». À travers sa détermination à construire l'avenir en s'inspirant du passé, à regarder le lendemain avec les yeux d'hier, Amandla entend ressusciter une mémoire valorisante des nations nègres et de leurs cultures, dont Cheikh Anta Diop qui présente la civilisation égyptienne comme la première civilisation noire est l'un des plus fervents défenseurs⁵⁴⁵.

Cependant, conférer à son retour une telle mission peut apparaître utopique. En effet, comment soutenir un tel projet sans remarquer que ce « Pays Primordial » relève d'un lointain, d'un hors monde essentialisé ? Le retour selon Amandla correspond à une remobilisation de l'antériorité de la civilisation du monde africain et conduit à une essentialisation de la mythologie africaine. En tout cas, le sujet africain resté sur le continent ou l'Africain de la diaspora doit repenser et imaginer les axes de réalisation de son devenir. Léonora Miano propose que le retour vers l'Afrique soit également un retour à sa spiritualité, ce qui constitue une solution pour lutter contre l'errance spirituelle que connaissent les sujets afro-descendants, dans la réalité comme dans la fiction romanesque. Cette revalorisation de la spiritualité africaine forme l'un des traits de l'Afropéanité :

Dans le domaine spirituel également, Afropea pourrait recourir aux traditions subsahariennes dont les aspects positifs ne lui échappent pas. Dans un environnement certes sécularisé mais tout de même régi par une pensée ou des attitudes issues de l'influence d'une religion dite révélée, Afropea connaît l'apport des conceptions subsahariennes. Celles-ci sont en plus grande harmonie avec sa démarche inclusive⁵⁴⁶.

La reconquête d'une identité spirituelle africaine doit permettre de nommer correctement son passé afin de mieux se nommer soi-même, de transformer les croyances d'antan en un mode de vie et, enfin, de rendre leur culte aux dieux Kémites. Redonner aux figures historiques et mythiques leur véritable nom permet au sujet de les actualiser et de rétablir les fondements ébranlés de sa propre culture. La mère d'Amandla demande ainsi à sa fille de redonner à la déesse Isis ce qu'elle considère comme son vrai nom :

ethnographie », université Paul-Valéry, Montpellier, 25 novembre 2016, 2019, Montpellier, France, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03070149>, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 12 mai 2020.

⁵⁴⁴ Léonora Miano, *Afropéa, Utopie post-occidentale et post-raciste*, op. cit., p. 13.

⁵⁴⁵ On lira à juste titre Cheik Anta Diop, *Nations nègres et cultures*, Paris, Présence Africaine [1954], 1979.

⁵⁴⁶ Léonora Miano, *Afropéa, Utopie post-occidentale et post-raciste*, op. cit., p. 168.

Elle disait : *Tu possèdes une parcelle de l'essence d'Aset, notre mère à toutes. Certains l'appelèrent Isis, mais rends-lui son nom véritable. Son Esprit s'incarna, au fil des âges dans le corps de femmes d'exception*⁵⁴⁷.

Joignant l'acte à la parole, « la mère d'Amandla avait changé de nom, exigeant d'être appelée Aligossi plutôt que Victorine⁵⁴⁸ ». Au-delà de ce qui s'apparente ici à une revendication patronymique, l'onomastique constitue une préoccupation majeure dans la création littéraire postcoloniale. Pour Léonora Miano, elle fait partie du processus de réappropriation de soi, du fondement culturel, identitaire et spirituel. Porter un nom est donc similaire au fait d'habiter un pays, de porter le poids d'une partie de sa civilisation. De son point de vue, « L'attention accordée au nom, à ce qu'il dit, à ce qu'il projette dans l'espace et surtout à la vocation qu'il impose, revêt pourtant une importance capitale dans les cultures subsahariennes. L'individu est autant porté par son nom que l'inverse »⁵⁴⁹. Et même si l'auteure nuance son propos en reconnaissant que « ...le nom peut changer selon l'évolution de la personne qui est transformée par ses choix et expériences⁵⁵⁰ », elle ne peut s'empêcher de conclure :

[...] il [le nom] demeure un point de départ, une des cartes maîtresses du jeu que l'on reçoit en venant au monde. Au-delà même de ces considérations, on s'accorda pour dire que nom et identité sont synonymes, que pour savoir qui vous êtes on veut connaître votre nom, [...]. C'est donc dire que le nom, plus encore que l'apparence, contient quelque chose, raconte une histoire⁵⁵¹.

Cette description des faits est encore plus vraie pour les sujets migrants dont les patronymes servent le plus souvent de marqueurs et d'unités de mesure identitaire ou ethno-raciale. Renommer ses dieux puis se renommer soi-même participe donc de la refondation de son africanité, de la réappropriation de son identité culturelle et de son adhésion à la terre des origines.

Ensuite, dans *Tels des astres éteints*, le retour aux origines passe aussi par la réévaluation des croyances, le tout replacé dans le fonctionnement de la vie. On peut y voir la manifestation d'une conscience culturelle dont le but est la reterritorialisation symbolique du sujet. Ce processus passe aussi par le changement d'apparence, comme nous pouvons le remarquer chez la mère d'Amandla :

Elle avait toujours porté les cheveux crépus, les coiffant de *dreadlocks*, quand sa fille avait eu dix ans. C'était à cette époque que, continuant à se parer de bijoux de sa création, faits de graines, elle

⁵⁴⁷ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 78.

⁵⁴⁸ La signification de ce nom est indiquée dans le texte en note de bas de page : « Un des corps des Amazones du Dahomey, chargé de la protection du palais royal. », p. 79.

⁵⁴⁹ Léonora Miano, *Afropéa, Utopie post-occidentale et post-raciste*, op. cit., p. 156.

⁵⁵⁰ *Idem.*

⁵⁵¹ *Idem.*

avait en partie adopté la philosophie *Nyabinghi*. Elle ne mangeait la chair d'aucun animal, observait strictement le régime *Ital*, une semaine par mois⁵⁵².

Nous savons au demeurant que la bibliothèque coloniale a fait du corps africain, pour mieux dire du corps noir, l'objet de bien des fantasmes. Or, dans l'entreprise du retour, le rapport au corps occupe une place essentielle. Le corps d'Aligossi, mère d'Amandla, devient, selon l'expression de Lydie Moudileno, l'un de « ces réseaux de métonymies et de symboles⁵⁵³ », chargé de sens et de significations identitaires. En effet, les *dreadlocks* ainsi que les bijoux dont elle se pare peuvent compter parmi ces objets du monde extérieur qui n'ont *a priori* pas de valeur intrinsèque. Mais ils deviennent culturellement opératoires et comptent parmi des éléments définitoires d'une identité à partir du moment où ils ornent un corps. Le retour aux origines prend dès lors une portée transcendantale, car il se veut l'assurance d'une rencontre heureuse et signifiante entre le sujet et ce qu'il décide de revêtir. La rhétorique du corps noir dont la valeur se traduit par les atours qui le saturent joue un rôle essentiel dans la perception du corps féminin africain souvent présenté comme nu. Aussi, cette nudité est-elle à prendre au sens propre et au sens figuré. Au-delà de sa volonté de recouvrir son propre corps, Aligossi entend revêtir le corps culturel africain, lui redonner sens en le réinvestissant. En tant que système de valeurs et de croyances, le corps culturel africain forme un espace de désignation et d'identification qu'elle juge dénudé, puisque les objets qui en déterminent la force ne jouent plus leur rôle symbolique.

Dans le même sens, on se souvient de l'un des célèbres poèmes de L. S. Senghor *Femme noire*. Le poète y chante tour à tour la beauté, la force, la grâce et la spiritualité de cette femme noire qui est à la fois nue et obscure. Toutefois, sa nudité est couverte par « la couleur de sa peau qui est vie » et l'obscurité qui l'entoure est congédiée par « les perles qui sont étoiles sur la nuit de sa peau⁵⁵⁴ ». Pour Senghor, la couleur de la peau tout comme les perles constituent symboliquement le vêtement de ce corps nu, dont le charme et les attraits remplissent encore les pages de romans d'auteurs contemporains. Chez un écrivain comme J.M.G. Le Clézio, l'impudeur des corps africains, synonyme de leur magnificence, s'est imprimée dans les souvenirs de son enfance africaine : « Leur stature, leurs seins lourds, la peau luisante de leur dos. Le sexe des garçons, leur gland rose circoncis⁵⁵⁵ ». Pour avoir côtoyé la vitalité des corps

⁵⁵² Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 79.

⁵⁵³ Lydie Moudileno, « littératures africaines francophones des années 1980 et 1990 », <https://www.codesria.org/IMG/pdf/Moudileno.pdf>, consulté le 14 juin 2021.

⁵⁵⁴ L. S. Senghor, « Femmes noires », in *Chant d'ombres*, Paris, Seuil, 1945, <https://www.verdon-info.net/2020/10/page-litteraire-analyse-du-poeme-la-femme-noire-de-leopold-sedar-senghor.html>, publié en ligne le 8 octobre 2020, consulté le 14 juin 2021.

⁵⁵⁵ J.M.G. Le Clézio, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 10

masculins et les formes plantureuses des corps féminins, l'auteur en vient à la conclusion selon laquelle : « L'Afrique, c'était le corps plutôt que le visage⁵⁵⁶ ». Pour lui, « la liberté à Ogoja, c'était le règne du corps⁵⁵⁷ ». Cette liberté est ici une manière indirecte de dire que dans l'Afrique de son enfance, chacun disposait sans entrave de son corps. Les corps africains nus présentés par J.M.G. Le Clézio sont symboliques d'une liberté d'esprit. Si le corps africain doit et peut se couvrir, il n'en perd pas pour autant toute sa densité symbolique.

Par ailleurs, coiffures, parures, philosophie ancestrale et régime alimentaire sont valorisés et déclarés nécessaires par le personnage qui prône le retour. De fait, son corps et partant son être entier devient le lieu de l'expression de sa « visibilité ». Cela revient à donner à un corps invisible les moyens de se rendre visible. Cette opération de mise en valeur de soi peut encore se définir comme une manière de ramener tout élément constitutif de son identité et de sa culture au sein de la sphère du sensible qui organise et oriente les rapports interindividuels en milieu social. Et pour que cette « apparition des corps⁵⁵⁸ » invisibles soit effective, la soumission aux coutumes ancestrales n'est pas à négliger. Cette pratique vise à sortir le corps du sujet migrant de la grande nuit des discours, des attitudes et même du fonctionnement de l'espace qui l'ostracisent. Amandla en est venue à la conclusion selon laquelle « Les Kémites n'étaient pas chez eux, dans ce pays. Ils étaient de plus en plus nombreux à admettre qu'il était ridicule de porter des prénoms chrétiens, des patronymes qui n'en étaient pas, qui les coupaient de toute ascendance⁵⁵⁹ ». De fait, le corps – tout comme le nom qui sert à le désigner ou à informer sur la filiation réelle ou supposée du personnage – joue un rôle fondamental dans l'expression « des subjectivités africaines en littérature⁵⁶⁰ ».

Enfin, le retour d'Amandla est motivé par l'idée d'une réappropriation de l'identité spirituelle noire. Celle-ci passe par réinstauration d'un culte des dieux kémites. La démarche d'Amandla peut conduire à penser, et c'est sans doute logique, qu'aucune spiritualité ne peut se déployer sans l'existence d'une entité divine, sans la référence à un corpus de croyances. En fait, la spiritualité est ici importante, car elle nous aide à cerner la notion d'appartenance à une terre d'origine et instaure le désir d'un chez soi. Dans le cas d'Amandla précisément, identifier ces dieux est le premier pas vers la repossession d'une sécurité spirituelle, tant l'absence d'un culte voué aux divinités Kémites constitue un handicap majeur pour celles et ceux qui ont, avant

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁵⁹ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 163.

⁵⁶⁰ Lydie Moudileno, « Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990 », article cité.

elle, prôné le retour aux origines, notamment pour sa propre mère qui pointe l'usage négatif qui a été fait de la Bible :

Deux choses la gênaient cependant, dans ce mouvement qui prônait le retour à l'Origine. D'abord, le fait qu'il ait semblé impossible à ses créateurs, d'inventer leur propre culte. Ils disaient que Dieu était noir, mais se fondaient sur la Bible. Or ce livre était, à ses yeux, un des instruments de la défaite. C'était avec lui, qu'on avait appris aux Kémites à tendre l'autre joue, à aimer leur ennemi plutôt qu'eux-mêmes, à vivre crucifiés ici-bas, à espérer le salut dans l'au-delà. La Bible, qui n'avait pas élevé le cœur des Babyloniens, ne leur servant qu'à justifier leurs crimes, ne pouvait être d'aucune utilité aux Kémites. [...] ⁵⁶¹.

C'est le sens des conseils donnés par la mère à sa fille Amandla : « *Adresse toujours tes prières à Aset, afin qu'elle fasse de toi sa digne représentante sur la terre des humains...⁵⁶²* ». La conscience spirituelle fondée sur les croyances, les pratiques ainsi que sur la réappropriation des noms structure l'imaginaire littéraire africain postcolonial. La quête et la valorisation des origines par une spiritualité spécifiquement africaine sont des questions fréquemment abordées par les Africains et les Afrodescendants en général. Analysant le processus du retour chez les Africains-Américains et les Afro-Jamaïcains à partir du XX^e siècle, Maboula Soumahoro observe par exemple :

Chez ces deux groupes, la réflexion sur la couleur de Dieu et les conséquences religieuses, politiques et économiques de cette dernière priment. De ce fait, toute libération complète du Noir devait impérativement englober la dimension spirituelle ou religieuse ⁵⁶³.

Cette préoccupation n'est d'ailleurs pas propre à Léonora Miano. Dans un autre de ses romans, Chimamanda Ngozi Adichie revient à son tour sur le fait que l'attachement de certains personnages à la terre des origines passe par le port d'un nom, et plus précisément d'un nom Igbo. Cette position apparaît notamment dans *Purple Hibiscus*, au moment où Amaka s'oppose au prêtre et refuse catégoriquement de porter un nom anglais aux origines chrétiennes après son baptême :

Il tendit un bout de papier à Amaka en lui disant qu'il y avait écrits quelques noms suffisamment ennuyeux, qu'elle qu'à en choisir un et qu'il s'en irait. [...], mais Amaka eut beau rire, elle ne prit pas le papier.

« Je vous ai dit que je ne prendrai pas de nom anglais, mon père.

— Et t'ai-je demandé pourquoi ?

— Pourquoi dois-je le faire ?

— Parce que c'est comme ça que ça se fait.

Oublions si c'est bien ou mal pour le moment », dit père Amadi, [...] ⁵⁶⁴.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁶² *Idem.*

⁵⁶³ Maboula Soumahoro, *Le Triangle et l'Hexagone*, op. cit., p. 65-66.

⁵⁶⁴ Chimamanda Ngozi Adichie, *Purple Hibiscus*, London, Harper Perennial [2003], 2005, *L'hibiscus pourpre*, traduction française Mona de Pracontal, Paris, Gallimard, 2003, p. 355-356, « He handed Amaka a piece of paper

Chez Chimamanda Ngozi Adichie, l'une des thèses défendues dans ce passage consiste à démontrer que, pris dans n'importe quelle langue, le nom peut exprimer une vénération à l'endroit de Dieu. Partant de la position de sa protagoniste, Amaka, il n'existe donc pas de langue, encore moins de religion qui soit plus autorisée à désigner Dieu ou à le célébrer plus qu'une autre car : « Ce que l'Église dit, c'est que seul un nom anglais peut rendre la confirmation valide. "Chiamaka" signifie "Dieu est beau". "Chima" signifie "Dieu est le meilleur juge", "Chiebuka" signifie "Dieu est le plus grand". Ne glorifient-ils pas tous Dieu autant que "Paul", "Peter" et "Simon" ?⁵⁶⁵ ». Cette démonstration par la comparaison illustre au moins deux points : choisir son nom, c'est choisir d'habiter avec une pleine conscience son histoire et respecter les éléments structurants de son identité tant culturelle que spirituelle. De plus, le port du nom permet de s'inscrire dans un réseau symbolique et humain dont l'objectif est l'ancrage au sein de la communauté d'origine. Le nom entre donc en résonance avec l'espace, le temps passé et l'époque contemporaine, tout comme il permet de tendre vers le divin, par exemple dans la tradition igbo.

Si pour Chimamanda Ngozi Adichie le fait d'imposer un nom chrétien est un moyen d'occulter la dimension religieuse des noms Igbo, pour Léonora Miano, une politique de retour vers les origines doit s'accompagner d'une prise de re-possession des noms traditionnels. De même que le personnage de Chimamanda Ngozi Adichie refuse catégoriquement de porter un nom anglais pour signifier sa « reculturation⁵⁶⁶ », la protagoniste de Léonora Miano suit les conseils de sa mère en adressant ses prières à Aset : « Elle avait dit sa prière à Aset, peu avant la sonnerie du téléphone, demandant à la déesse de l'investir de sa force, de la guider dans le dédale du monde. Une odeur d'encens flottait encore dans la pièce⁵⁶⁷ ». La restauration de la spiritualité chez Amandla se confirme ici et apparaît comme l'une des voies qui reconduit le sujet vers l'univers mythologique et religieux du pays d'avant.

and told her he had written some suitably boring names on it, that she had only to choose one and he would leave. [...], and although Amaka laughed, she did not take the paper. "I told you I am not taking an English name, Father", she said. »

« And have I asked you why? »

« Why do I have to? »

« Because it is the way it's done. Let's forget if it's right or wrong for now », Father Amadi said...», *Purple hibiscus*, p. 271-272.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 356. « What the church is saying is that only an English name will make your confirmation valid. « Chiamaka » says God is beautiful. « Chima » says God knows best, « Chiebuka » says God is the greatest. Don't they all glorify God as much as « Paul » and « Peter » and « Simon »? *Purple hibiscus*, p. 272.

⁵⁶⁶ « un lieu de reculturation, de réaffirmation de soi et de prise de conscience positive de la différence. », Lydie Moudileno, « Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990 », article cité, p. 79.

⁵⁶⁷ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 86.

Les œuvres de notre corpus proposent différentes voies pour que s'exécute le retour. C'est donc ici une caractéristique de la pensée et de l'écriture postcoloniales, lesquelles tentent de multiplier les métaphores du futur. Ainsi, la nécessité du retour se formule en termes culturel, identitaire, spirituel et philosophique. Dès lors, la conscience du retour, comme Kwame Nkrumah parle d'une « conscience philosophique⁵⁶⁸ » se cristallise dans les préoccupations des subjectivités africaines et afrodescendantes contemporaines. Le retour induit une réappropriation de l'héritage ancestral qui doit conduire le sujet à une nouvelle manière de se voir et de vivre au-delà du passéisme pur. Pour paraphraser Kwame Nkrumah, nous dirons que l'étude critique tout comme la recherche des éléments constitutifs du passé doit déboucher sur une nouvelle relation avec l'histoire contemporaine ; c'est pourquoi la lutte pour la reconnaissance des cultures d'origine est vitale⁵⁶⁹. Après donc avoir déterminé les raisons qui poussent les personnages au retour ainsi que les chemins qu'ils empruntent pour l'accomplir, nous allons dans les lignes qui suivent tenter de constituer une typologie des différentes formes de retour.

⁵⁶⁸ Kwame Nkrumah, *Consciencism. Philosophy and Ideology For De-Colonization*, Heinmann, London, 1964, *Le Consciencisme*, traduction française Star & Mathieu Howlett, Présence Africaine, Coll. « Le Panafricanisme » [1964], 1974, p. 10.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.

C- Essai d'une typologie du retour dans le roman postcolonial

Dans sa forme matérielle et symbolique, le retour réalisé – le fait de retourner –, pose la question des modalités de sa réalisation ainsi que de ses finalités. Procédant pour sa part à une analyse catégorielle du phénomène, Raphaël Lucas observe qu'« une typologie sommaire des retours au pays natal doit pour se formaliser prendre en compte l'option de vie (le choix) qui induit conséquemment la trajectoire existentielle des personnages de romans⁵⁷⁰ ». Notre étude ne prend pas appui sur des cas pratiques au sens sociologique du terme ni sur une enquête de terrain, mais les parcours des personnages de romans qui nous intéressent ici peuvent constituer des cas d'école dont la pertinence esthétique et épistémologique est susceptible de jeter un éclairage nouveau sur l'écriture du retour. Une typologie du retour établie à partir du roman migrant postcolonial permet de mesurer l'écart entre ce qui est pensé et ce qui est réalisé, entre le rêve et la réalité, entre la détermination personnelle et les pesanteurs socio-politiques qui configurent la terre des origines.

Dans son accomplissement, le retour est une « aventure polysémique », qui s'inscrit dans une géographie parfois bloquée avec des entraves « administratives, biologiques et idéologiques », mais également ouverte « par l'exacerbation des césures, par la dramatisation des apories, par tous les arpentages scripturaux d'un revenir qui s'allonge, retourne, tourne en rond, contourne⁵⁷¹ ». Le retour donne lieu à des expériences paradoxales et complexes dont Ambroise Kom propose quelques images :

C'est dire que le retour n'est pas simple et que, au-delà des images idylliques des retours heureux, celui du fils prodigue, de l'oncle d'Amérique, du voyageur las des voyages qui goûte le plaisir de retrouver les siens dans le havre tranquille de la demeure, de nouvelles souffrances s'avivent, de nouveaux malentendus naissent, [...] ⁵⁷².

Pour certains penseurs et artistes de la diaspora africaine et afrodescendante, le retour apparaît comme un accomplissement fondamental visant le développement du pays ou du continent d'origine. Certains retours ont ainsi pour finalité d'instaurer des réformes ou de travailler à la restauration des infrastructures sociales. Pour Ambroise Kom, ce type de retour peut concerner la mise en place d'utopies politiques fondées sur la restructuration et la réinvention des institutions, par exemple le système éducatif :

⁵⁷⁰ Raphaël Lucas, « le retour problématique au pays natal : *Accords perdus* (1987) de Roger Dorsinville et *Pays sans chapeau* (1997) de Dany Laferrière », article cité, p. 252.

⁵⁷¹ Rose Duroux & Alain Montandon (dir.), *L'émigration : Le retour*, Université Blaise Pascal, CRLMC, 1999, p. 9.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 5.

Lorsque dans les années 1990, un groupe d'intellectuels camerounais s'organise en association à but non lucratif, l'Association pour l'Éducation et le Développement (AED), dans le but de créer l'Université des Montagnes (UdM), ils inscrivent en bonne place la contribution intellectuelle, matérielle et humaine de la diaspora camerounaise d'Europe, des Amériques et de partout ailleurs dans le monde. Ils étaient partis de l'observation qu'il arrive que de nombreux Africains établis à l'étranger rêvent, à défaut de retourner s'installer au pays, de contribuer à l'effort de développement en apportant leur soutien à une initiative communautaire locale sans nécessairement emprunter le canal des institutions publiques dont la gestion des ressources est souvent loin de la transparence attendue⁵⁷³.

Dans cette initiative qui met en œuvre le capital économique et intellectuel de la diaspora, les acteurs du projet ont réussi au moins sur trois points : transformer leur désir du retour en un projet concret utile à la communauté, construire une action collective, surmonter les pesanteurs politiques locales. En l'occurrence, ce retour que l'on peut qualifier de « restaurateur » est abouti, car l'Université des Montagnes finit par s'ouvrir en octobre 2000⁵⁷⁴. Ce type de retour implique une dimension collective et sociale différente du simple projet individuel visant à l'amélioration des conditions matérielles d'une personne ou d'une famille.

Dans le roman, on trouve des personnages qui entreprennent un retour que l'on peut nommer « messianique ». Il s'agit pour eux de sauver leur communauté restée au pays, enfermée dans la misère et l'ignorance. Ainsi, Manuel, un protagoniste de *Gouverneurs de la rosée*⁵⁷⁵ de Jacques Roumain, après quinze années passées à Cuba, retourne dans son village où sévissent la pauvreté et la division sociale. Il décide alors de mettre en place un « cumbite⁵⁷⁶ » – un travail agricole collectif – pour forer un puits et tenter la réunification de la communauté. Ambroise Kom considère ce genre de retour comme emblématique d'un type de parcours christique qu'adoptent certains anciens « négropolitains » comme les appellerait Achille Ngoye dans *Sorcellerie à bout portant*⁵⁷⁷. Le retour messianique a pour visée la cohésion communautaire, même si celle-ci n'est pas vraiment atteinte.

Pour certains immigrés, le retour vise surtout à une parade sociale, à afficher leur réussite, faire étalage de « quelques économies et des pacotilles symboliques du matérialisme occidental⁵⁷⁸ ». Mais l'échec est souvent au rendez-vous, car la communauté attend toujours

⁵⁷³ Ambroise Kom, « Diaspora africaine et utopie du retour : L'exemple de l'Université des Montagnes comme signe captatoire d'un rêve », in *Présence Africaine, Cinquantenaire du 1^{er} Congrès international des écrivains et des artistes noirs*, Volume II, 2007/1-2 (n°175-176-177), <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2007-1-page-661.htm>, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 19 mai 2021.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ Raphaël Lucas, « le retour problématique au pays natal : *Accords perdus* (1987) de Roger Dorsinville et *Pays sans chapeau* (1997) de Dany Laferrière », article cité, p. 258.

⁵⁷⁶ *Cumbite* est le titre de l'adaptation du roman réalisée par Tomás Gutiérrez Alea en 1964.

⁵⁷⁷ Achille Ngoye, *Sorcellerie à bout portant*, Paris, Gallimard, 1998.

⁵⁷⁸ Ambroise Kom, « Diaspora africaine et utopie du retour : L'exemple de l'Université des Montagnes comme signe captatoire d'un rêve », article cité.

plus que ce qu'on lui montre ou donne. Et, dans bien des cas, « le parti-revenu », comme l'appelle Raphaël Lucas, est obligé de pratiquer l'imposture, d'entretenir une espèce de mythe de la réussite pour conforter une position sociale illusoire. Ces « Ulysse modernes »⁵⁷⁹ se retrouvent dans le roman postcolonial, à l'instar au personnage de *Bleu Blanc Rouge* d'Alain Mabanckou, Charles Moky, qui fait de chacun de ses retours au Congo une démonstration de force sous-tendue par une richesses matérielle trompeuse. L'homme de Barbès mis en scène par Fatou Diome dans *Le Ventre de l'Atlantique* participe de ce genre de fanfaronnade : « Il avait été un nègre à Paris et s'était mis, dès son retour, à entretenir les mirages qui l'auréolaient de prestige⁵⁸⁰ ».

À côté de cette catégorie de personnages qui rentrent au pays pour exhiber des richesses matérielles acquises dans de conditions difficiles, on peut aussi en identifier d'autres qui entendent se servir du capital intellectuel accumulé en terre étrangère. Ce retour répond à un devoir de reconnaissance envers le pays d'origine dont il s'agit par ailleurs d'améliorer – voire de révolutionner – les institutions et le fonctionnement. Ainsi, les personnages de Nii Kwei Parkes dans *Tail of the Blue Bird* – roman déjà convoqué dans la première partie de ce travail –, décident de rentrer au Nigéria afin de mettre leurs connaissances au service de leur pays. Dans de domaines variés, en allant de l'économie à la sécurité nationale, en passant par les nouvelles technologies, les ONG et la santé, Kayo et ses amis savent qu'il reste encore beaucoup à faire dans leur pays. Chacun réussit à s'intégrer professionnellement dans son domaine de prédilection en dépit de la corruption ambiante et du népotisme qui gangrène le pays. Le projet de reconstruction mis en œuvre par les personnages de retour en Afrique dans *Tail of the Blue Bird* esquisse les contours de cette *Afrique qui vient*⁵⁸¹, à laquelle la jeune génération est prête à contribuer. Ce type de projet de retour n'est pas nouveau : c'était déjà celui des étudiants noirs partis en Europe au temps des écrivains de la négritude.

Par ailleurs, des leaders des indépendances africains comme Kwame Nkrumah expriment un soupçon à l'égard des étudiants africains éblouis par les lumières occidentales, et « initiés à l'histoire grecque et romaine, aux origines de l'Europe moderne⁵⁸² » :

Il y'avait enfin, la grande masse des Africains ordinaires qui, animés par une vive conscience nationale, cherchaient dans la connaissance un instrument d'émancipation et d'intégrité nationales. Cela ne veut pas dire que ces Africains n'étaient pas sensibles à l'aspect purement culturel de leurs

⁵⁷⁹ Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, Paris, Albin Michel, [2008], 2010.

⁵⁸⁰ Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 101.

⁵⁸¹ Michel Le Bris & Alain Mabanckou (dir.), *L'Afrique qui vient*, Paris, Hoëbeke, 2013.

⁵⁸² Kwame Nkrumah, *Le Consciencisme*, op. cit., p. 13.

études. Mais, pour que la culture qu'ils acquéraient fût de quelque valeur, ils voulaient pouvoir l'apprécier en hommes libres.

J'étais de ce nombre⁵⁸³.

Le retour révolutionnaire d'un Kwame Nkrumah se décline en termes de jonction entre le savoir et l'expérience reçus en Occident sous forme théorique et la réalité africaine. Il estime d'ailleurs que, pour sa renaissance, l'Afrique a besoin d'une révolution qui sache allier intelligence et structuration sociale, toute chose renvoyant à une forme de praxis : « La pratique sans théorie est aveugle ; la théorie sans pratique est vide⁵⁸⁴ ». Par ailleurs, le projet de Nkrumah peut se résumer en une phrase : l'Afrique doit s'unir⁵⁸⁵. Or pour qu'une telle utopie voie le jour, il faut que les personnes concernées mettent en perspective leur culture d'origine avec l'expérience de leurs aventures extracontinentales. Kwame Nkrumah propose le concept de « consciencisme » pour définir l'utopie d'une Afrique qui aurait réussi une synthèse de tous les éléments culturels, autochtones et étrangers, qui l'habitent :

Le consciencisme est l'ensemble, en termes intellectuels, de l'organisation des forces qui permettront à la société africaine d'assimiler les éléments occidentaux, musulmans et euro-chrétiens présents en Afrique et de les transformer de façon qu'ils s'insèrent dans la personnalité africaine. Celle-ci se définit elle-même par l'ensemble des principes humanistes sur quoi repose la société africaine traditionnelle⁵⁸⁶.

Le retour répond à différentes fonctions : restaurateur, messianique, affabulateur, responsable ou révolutionnaire, et il correspond à une absence, un manque à combler, des valeurs à montrer ou à faire valoir. Il s'agit maintenant d'observer les modalités et fonctions du retour dans nos œuvres ainsi que leur adaptation de la taxinomie proposée. Dans les lignes qui suivent, nous nous proposons d'examiner quelques formes du retour : le retour heureux, qui peut se lire comme un retour triomphal, le retour révolutionnaire qui prend des allures prométhéennes et, enfin, le retour en tant que geste inachevable.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁸⁵ Kwame Nkrumah, *Africa must unite*, London, Heinmann, 1963, *L'Afrique doit s'unir*, traduction française L. Jospin, *Présence Africaine*, coll. « Le Panafricanisme » [1964], 1994.

⁵⁸⁶ Kwame Nkrumah, *Le Consciencisme*, *op. cit.*, p. 98.

1- Alain Mabanckou ou le retour lumineux

Il peut paraître naïf de postuler un retour heureux ou triomphal dans des fictions produites en contexte postcolonial et plus précisément chez des auteurs dont la mobilité personnelle n'a pas été sans douleur. On se souvient d'ailleurs du titre parodique d'un article d'Ambroise Kom, « Il n'y a pas de retour heureux » comme il n'y a pas d'amour heureux. En d'autres termes, comment est-il possible que le retour d'un auteur comme Alain Mabanckou à Pointe-Noire puisse être réussi alors qu'il est lié au deuil des parents et à la culpabilité de ne pas avoir assisté aux obsèques ? Parler d'un retour heureux ou lumineux dans le cas d'Alain Mabanckou revient à examiner la manière dont il est reçu et perçu par les siens ainsi que les sentiments qu'il éprouve après avoir renoué avec l'espace originel.

Alain Mabanckou rappelle sa faute originelle – ne pas avoir assisté aux obsèques de sa mère – malgré les injonctions pressantes et passablement théâtralisées de sa famille :

J'appris la mort de ma mère en 1995. Étudiant, j'habitais dans un petit studio du IX^e arrondissement de Paris, rue Bleue, depuis plus de six ans. On m'attendait à Pointe-Noire pour les funérailles, et le téléphone sonnait sans relâche. Un cousin me pressait de descendre au pays. Ma tante Dorothee menaçait de se donner la mort si je n'arrivais pas. Mon cousin Kihouari hurlait que ce serait une malédiction si je ne prenais pas le premier avion. [...].

Je ne fis pas le déplacement⁵⁸⁷.

L'écrivain fait l'objet d'un accueil bienveillant, mais la mise en scène dramatise le deuil et sa faute en laissant deux chaises vides pour symboliser la participation des parents morts :

Lors de la réunion familiale organisée pour fêter mon arrivée, j'ai remarqué deux chaises vides en face de moi et deux verres remplis de vin de palme posés devant chacune d'elles. Tout le monde avait une explication, sauf moi. Pour en avoir le cœur net j'ai demandé si on attendait encore deux personnes car nous étions déjà plus d'une trentaine dans cette parcelle laissée par ma mère. Une cousine m'a chuchoté dans l'oreille, d'un air embarrassé :

— C'est ta mère et ton père qui sont assis sur ces deux chaises. Toi tu crois qu'elles sont vides, mais elles sont occupées...⁵⁸⁸

La « réunion familiale » d'une trentaine de personnes finit par ressembler à la cérémonie funéraire à laquelle Mabanckou n'a pas assisté. La cérémonie d'accueil joue un rôle symbolique important car elle amplifie l'écart entre ce qui constitue l'horizon d'attente d'Alain Mabanckou (la crainte d'être jugé négativement) et les sentiments qui animent les siens (bienveillance et hospitalité). C'est la culpabilité de l'écrivain qui lui fait éprouver un malaise face à ce qui relève d'une croyance religieuse : faire participer les morts aux fêtes de vivants. Par la cérémonie, Mabanckou est réinséré au sein de sa communauté malgré ce qui a pu être considéré comme

⁵⁸⁷ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 27.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 91.

une marque d'ingratitude, dénoncée par cette « cousine de mauvaise langue »⁵⁸⁹. À propos des cérémonies dédiées à ceux qui font retour, Constance de Gourcy s'interroge : « N'y a-t-il pas là une forme de réparation qui s'apparente également à une forme de réconciliation avec une histoire de vie marquée par l'expérience de la rupture ?⁵⁹⁰ ». Mais il ne s'agit là que de questions rhétoriques. Le retour d'Alain Mabanckou peut être considéré comme un retour heureux, frappé du sceau de la réconciliation avec une communauté familiale reconstituée malgré la longue séparation. On peut suivre Constance de Gourcy qui précise : « ...au-delà de ce que la familiarité apporte, il s'agit de renouer les fils d'un *itinéraire biographique* sans pour autant occulter ou "refouler" le passé perçu comme douloureux ou difficile⁵⁹¹ ».

En effet, en mettant l'accent sur le caractère lumineux de son retour à Pointe-Noire, l'auteur n'occulte pas pour autant le sort qui est réservé à celles et ceux qui sont partis. Les émigrés sont menacés d'oubli dans leur famille même, surtout lorsque, comme Mabanckou, ils sont restés plus de vingt ans à l'étranger. Ainsi, il semble sorti de la mémoire de sa grand-mère : « Lorsqu'on lui parlait de mon arrivée imminente, elle demeurait sans expression, laissant penser à ses visiteurs qu'elle ignorait qui j'étais⁵⁹² ». Sa sœur – « ma Germaine » – le prévient :

Elle ne te reconnaîtra plus. Elle ne sait même plus que je suis sa fille, et chaque fois que je vais vers elle, elle est épouvantée comme si j'étais un esprit maléfique ! Elle ne reconnaît plus personne depuis qu'elle est alitée. Et toi, ça fait vingt-trois ans qu'elle ne t'a pas vu...⁵⁹³

Même si la situation est due à une déficience neurologique de la grand-mère, sans doute victime de la maladie d'Alzheimer, la longue absence est néanmoins rappelée comme une explication de l'oubli. La grand-mère peut également représenter une certaine image de l'Afrique, du pays natal, qui oublie ses enfants éparpillés dans le monde. Cette amnésie fait du retour un moment redoutable. Mais Alain Mabanckou semble déterminé à privilégier la face lumineuse du retour. Le triomphe de son retour s'affirme quand il parcourt sa ville natale en privilégiant les souvenirs heureux qui lui permettent de retrouver le moment fécond de la création :

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁹⁰ Constance de Gourcy, « le retour au prisme de ses détours ou comment réintroduire de la proximité dans l'éloignement », *Revue européenne des migrations internationales* [En ligne], vol. 23 - n°2 | 2007, URL : <http://journals.openedition.org/remi/4184>, mis en ligne le 01 octobre 2010, consulté le 28 mai 2021.

⁵⁹¹ *Idem.*

⁵⁹² Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 86.

⁵⁹³ *Idem.*

Lorsque je revisitai Pointe-Noire plus de deux décennies après, j'ignorais que j'allais retrouver les ombres de mon enfance, les silhouettes à peine tapies dans les cendres des souvenirs et qui, à chacun de mes pas, réveillaient cette "intranquillité" qui précède la gestation d'un livre⁵⁹⁴.

Et ce livre en gestation finit par prendre forme et deviendra *Lumières de Pointe-Noire*, œuvre dont le titre est programmatique par son caractère oxymorique : la lumière vient des zones obscures de la mémoire.

Pour l'auteur, retourner en direction de son lieu d'origine ne se réduit pas à une litanie de lamentations comme on peut le voir parfois chez un écrivain comme V. S. Naipaul qui jette un regard amer sur l'Inde dans *An Area of Darkness* (1964), encore moins à une réflexion sur l'échec de l'entreprise du retour comme c'est le cas chez Massala-Massala dans *Bleu-Blanc-Rouge*⁵⁹⁵. *Lumières de Pointe-Noire* est communément considéré par la critique comme « son cahier du retour au pays natal⁵⁹⁶ », ou encore appelé « Le retour au pays natal version Alain Mabanckou⁵⁹⁷ ». Mabanckou précise son projet d'écriture :

Moi je voulais écrire non pas un livre qui fasse de la mythologie africaine, de la vente aux enchères, de l'exotisme facile, [...]. Je voulais dire que l'on était heureux à l'époque, même si le monde n'allait pas bien, nous étions dans une dictature et une fois que nous avons vu la déliquescence du monde j'ai voulu montrer ce qu'était aussi une famille...⁵⁹⁸

Par l'usage des verbes « écrire », « dire », « montrer », l'auteur insiste sur la force de la figuration narrative pour représenter le bonheur et la beauté qui ont régi le royaume de son enfance. Faire retour dans sa ville natale, c'est donc rencontrer au détour de ses pérégrinations le mouvement et le jeu des enfants qui lui rappellent sa propre enfance dans la cité ponténégrine :

Ces enfants, eux, savent, à travers la rudesse de l'existence, trouver les points de lumière. J'ai mis du temps avant de comprendre qu'ils étaient tout aussi heureux que je l'étais lorsque j'avais leur âge et que le bonheur était dans le plat qui fumait dans la cuisine, dans l'herbe qui poussait, dans le pépiement d'un couple d'oiseau amoureux, [...]⁵⁹⁹.

À mesure qu'il arpente à nouveau ces lieux d'autrefois et qu'il retrouve les réalités de son enfance, Alain Mabanckou est transporté par l'allégresse et l'innocence de ces enfants qui

⁵⁹⁴ Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage*, op. cit., p. 282.

⁵⁹⁵ Lydie Moudileno, « La fiction de la migration : Manipulation des corps et des récits dans *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou », in *Présence Africaine*, 2001/1, n°163-164, p. 182-189, <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2001-1-page-182.htm>, mis en ligne le 01 juillet 2013, consulté le 29 mai 2021.

⁵⁹⁶ Isabelle Rüf. « Alain Mabanckou écrit son cahier d'un retour au pays natal », in *Le Temps*, <https://www.letemps.ch/culture/alain-mabanckou-ecrit-cahier-dun-retour-pays-natal>, publié le 08 février 2013, consulté le 29 mai 2021.

⁵⁹⁷ Tirthankar Chanda, « le retour au pays natal version Alain Mabanckou », <https://www.rfi.fr/fr/culture/20130110-le-retour-pays-natal-version-alain-mabanckou>, publié le 10 janvier 2013, consulté le 29 mai 2021.

⁵⁹⁸ Nathalie Philippe, *Paroles d'auteurs*, op. cit., p. 178.

⁵⁹⁹ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 125.

jouent et qui sont en quelque sorte le miroir de son expérience personnelle. L'odeur de la cuisine familiale et la vie de la nature sous ses formes, végétale et animale, métaphorisent les souvenirs heureux. Le retour heureux d'Alain Mabanckou se conçoit ainsi à l'aune « d'une structure en résonances⁶⁰⁰ » entre la ville et la vie, la géographie urbaine et le territoire de l'intime. Dans cette véritable poésie du retour, les lésions et blessures du pays natal sont aussi les siennes, surmontées. L'auteur peut profiter des richesses matérielles et symboliques à l'instar de son personnage iconoclaste, Verre cassé, dans le roman du même nom :

[...] et très vite je retournais au pays natal, je goûtais aux fruits si doux de l'arbre à pain, j'habitais dans une chambre de l'hôtel La Vie et demie qui n'existe plus de nos jours et où, chaque soir, entre jazz et vin de palme, mon père aurait exulté de joie, et je me réchauffais au feu des origines, pourtant il fallait aussitôt repartir, ne pas s'enfermer dans la chaleur de la terre natale.⁶⁰¹

Le retour d'Alain Mabanckou apparaît comme triomphal et réussi dans la mesure où c'est un écrivain désormais reconnu sur la scène internationale et qui débarque à Pointe-Noire. Il fait partie des émigrés qui ont réussi au Nord. Par ailleurs, il revisite son passé et se réconcilie avec la mémoire de sa mère morte, mais on peut aussi considérer que l'écriture de Mabanckou opère une idéalisation du passé à partir d'un univers où la nostalgie surgit souvent dans la lumière crépusculaire de Pointe-Noire. En tout cas, la cabane de l'enfance (« le château de ma mère ») est désormais menacée de disparition et le roman de Mabanckou apparaît comme un tombeau littéraire offert à celle dont il a jadis négligé les obsèques. Le retour et le récit écrit sur le retour constituent une manière de payer sa dette à l'égard de ses parents et de sa famille. Régler sa dette se traduit notamment à travers la manifestation d'une reconnaissance envers celle qui lui a donné la vie et tout ce qui a contribué à la formation de son esprit créateur. De plus, cette vision positive du retour peut être, pour l'auteur, une manière d'inaugurer de nouveaux commencements avec un personnage de la mère dont l'absence est à la fois signalée en creux, saluée et surmontée. Quoi qu'il en soit, Alain Mabanckou fait de la disparition de sa mère et du déplacement vers le pays natal les éléments moteurs d'une écriture de la rédemption et d'une pensée de l'éternité au bénéfice des disparus.

⁶⁰⁰ Tirthankar Chanda, « le retour au pays natal version Alain Mabanckou », <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20130110-le-retour-pays-natal-version-alain-mabanckou>, article cité.

⁶⁰¹ Alain Mabanckou, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005, p. 210.

2- Chimamanda Ngozi Adichie ou le retour triomphal

Les personnages de Chimamanda Ngozi Adichie prennent le chemin du retour après bien efforts et des tribulations à l'instar d'Ifemelu installée aux États-Unis et d'Obinze, exilé en Angleterre. Bien qu'elle soit disposée à retourner au Nigéria après quinze années passées aux États-Unis, Ifemelu prend du temps pour mettre en œuvre son projet :

Elle se mit à faire des projets, à caresser des rêves, à répondre à des propositions de travail à Lagos. Elle n'en dit rien à Blaine au début, car elle voulait poursuivre ses études à Princeton jusqu'à la fin de sa bourse, et ensuite elle resta silencieuse parce qu'elle voulait se donner le temps d'être sûre d'elle. Mais, les semaines passant, elle se rendit compte qu'elle ne serait jamais sûre. Aussi lui annonça-t-elle qu'elle retournerait chez elle, en ajoutant : "Il le faut", sans ignorer qu'il percevrait dans ces mots le ton d'une rupture⁶⁰².

Au-delà des pressions subies en territoire étranger et en dépit de la forte attraction des racines, Ifemelu n'est plus la même personne. En effet, elle a rencontré d'autres personnes, de cultures différentes, construit de nouveaux rêves. Accomplir le retour, c'est opérer un certain nombre de sacrifices : l'amour de Blaine, les études à Princeton, la vie qu'elle a construite outre-Atlantique. La décision mérite réflexion car un retour inconsidéré peut être l'équivalent d'un suicide : « une mort vaine et insensée, un suicide, qui n'aurait rien d'un retour aux sources⁶⁰³ » selon Éliane Saint-André Utudjian. Néanmoins le retour s'impose à Ifemelu et vaut comme obligation, « I have to ».

Retourner prend la forme d'un défi et pour l'accomplir, le sujet doit se préparer : « La voilà, un jour éclatant d'été, sur le point d'aller faire tresser ses cheveux pour le voyage qui la ramènerait chez elle⁶⁰⁴ ». Se faire tresser les cheveux est une manière de se conformer au modèle attendu par sa communauté d'origine. C'est aussi comme opérer un sacrifice aux dieux du retour afin que son voyage de retour se passe bien. Elle doit assumer sa décision de rentrer au pays comme cette « grosse femme », qui « agissait avec la calme conviction qu'on ne partage qu'avec soi-même, la certitude de son bon droit que les autres ne voyaient pas⁶⁰⁵ ». La décision du retour s'identifie à un combat chez cette femme qui inspire Ifemelu : « Sa propre décision

⁶⁰² Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 19. « She began to plan and to dream, to apply for jobs in Lagos. She did not tell Blaine at first, because she wanted to finish her fellowship at Princeton, and then after her fellowship ended, she did not tell him because she wanted to give herself time to be sure. But as the weeks passed, she knew she would never be sure. So she told him that she was moving back home, and she added, « I have to », knowing he would hear in her words the sound of an ending », *Americanah*, p. 7.

⁶⁰³ Éliane Saint-André Utudjian, « Le thème du retour aux sources dans l'œuvre de quelques écrivains dramatiques anglophones du Nigéria, du Ghana et du Cameroun », in *P.O.S.H. Le départ et le retour dans le monde anglophone*, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁰⁴ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 21. « So here she was, on a day filled with the opulence of summer, about to braid her hair for the journey home. », *Americanah*, p. 8.

⁶⁰⁵ *Ibid.* « but the fat woman's act was about the quiet conviction that one shared only with oneself, a sense of rightness that others failed to see. », *Americanah*, p. 8.

de rentrer au pays était similaire ; chaque fois qu'elle se sentait assiégée par le doute, elle s'imaginait qu'elle faisait front seule avec courage, presque héroïque, afin de juguler son indécision⁶⁰⁶ ».

De son côté, Obinze n'envisage pas son retour au Nigéria, en tout cas pas de la manière dont il se produit. En outre, le pays des rêves d'Obinze n'était pas l'Angleterre, mais les États-Unis, dont il s'était nourri de l'actualité et de la culture littéraire et cinématographique : « Pour lui cela avait toujours été l'Amérique, seulement l'Amérique. Un désir entretenu et nourri pendant de longues années⁶⁰⁷ ». Mais Obinze ne connaîtra pas la terre promise américaine. C'est à Londres qu'il échouera comme un bateau à la dérive. Incarcéré pour séjour en situation irrégulière, Obinze passe d'une prison à l'autre avant d'être rapatrié au Nigéria. Son expulsion représente un retour complètement manqué : « Durant la dernière visite d'Iloba, après qu'Obinze lui eut dit qu'il allait être transféré à Douvres le lendemain, Iloba se mit à pleurer. « Le Zed, ce n'était pas censé se passer comme ça⁶⁰⁸ ».

D'après Éliane Saint-André Utudjian, « Le retour au pays ou au village s'accompagne chez le *returnee* (la personne de retour) d'une prise de conscience dont les effets sont parfois heureux, mais souvent pernicious⁶⁰⁹ ». La pertinence d'une telle observation nous invite à considérer, dans l'aventure du retour, à la fois sa nécessité et le danger qui l'accompagne. Après un bref séjour londonien parsemé d'embûches et qui se dénoue par une situation humiliante, le retour d'Obinze au Nigéria contraste avec les péripéties de son aventure européenne. En effet, le retour piteux d'Obinze est suivi de grands succès professionnels au Nigéria, ce qui entraîne d'ailleurs la désapprobation de sa mère : « Elle avait considéré sa récente réussite d'un œil réprobateur, comme si elle ne comprenait pas un monde où l'on pouvait gagner autant d'argent aussi facilement⁶¹⁰ ». Lorsqu'il renoue avec Ifemelu, Obinze affiche les preuves de sa réussite matérielle : « Il lui écrivit, lui communiquant tous ses numéros de téléphones, ceux de ses trois portables, et les lignes fixes de son bureau et de son domicile⁶¹¹ ».

⁶⁰⁶ *Ibid.* « Her decision to move back was similar; whenever she felt besieged by doubts, she would think of herself as standing valiantly alone, as almost heroic, so as to squash her uncertainly. », *Americanah*, p. 8.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 347. « It had always been America, only America. A longing nurtured and nursed over many years. », *Americanah*, p. 232.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 417. « on Iloba's last visit, after Obinze told him that he was being moved to Dover the next day, Iloba began to cry. « Zed, this was not supposed to happen like this. », *Americanah*, p. 282.

⁶⁰⁹ Éliane Saint-André Utudjian, « Le thème du retour aux sources dans l'œuvre de quelques écrivains dramatiques anglophones du Nigéria, du Ghana et du Cameroun », article cité, p. 102.

⁶¹⁰ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 539. « She had looked askance at his new wealth, as though she did not understand a world in which a person could make so much so easily. », *Americanah*, p. 370.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 540-541. « So he wrote to her again, giving her all of his phone numbers, his three mobile phones, his office phone and his home landline. », *Americanah*, p. 371.

Le retour d'Ifemelu n'est pas moins triomphal malgré le choc physique : « Le premier contact avec Lagos l'agressa. L'agitation sous le soleil éblouissant, les bus jaunes bondés de corps imprimés...⁶¹² ». De même, « Une sensation vertigineuse de chute la saisit, l'impression de s'abîmer dans la nouvelle personne qu'elle était devenue, de sombrer dans un inconnu familier. Les choses avaient-elle toujours été ainsi ou bien avaient-elles changé pendant son absence ?⁶¹³ ». Les retrouvailles avec Lagos comportent une forme de brutalité (« assaulted her ») tout en précipitant des sensations qui la font renouer avec sa nouvelle identité d'émigrée qui rentre au pays, mais pas au point de susciter en elle des regrets. Pendant l'exil, le pays d'origine finit par être rêvé et il peut y avoir un décalage entre les deux visions, provoquant un sentiment d'inquiétante étrangeté (« strange familiar »). La foule grouillante, la décrépitude des bâtiments lui apparaissent au filtre de son expérience américaine. C'est le sens des propos de son amie Ranyinudo : « Tu vois les choses avec des yeux américains. Mais le problème est que tu n'es même pas une véritable Americanah. Si au moins tu avais un accent américain, nous pourrions tolérer que tu te plains !⁶¹⁴ ». Mais concrètement, quels sont les signes qui matérialisent la réussite de son retour ?

La fin du récit porte dans une large mesure sur l'aboutissement heureux des sacrifices consentis par Ifemelu lorsqu'elle décide de rentrer au pays. En considérant donc le dernier chapitre du roman, l'on se rend compte que la narration tourne autour des « petites rédempptions⁶¹⁵ » d'Ifemelu ; une expression prophétiquement connotée et qui constitue d'ailleurs le nouveau nom de son blog créé au Nigéria. Cette rédemption s'accomplit dans le bonheur qu'elle éprouve en réintégrant l'espace familial : « Elle passait les week-ends avec ses parents, dans leur vieil appartement, simplement heureuse de s'asseoir et de contempler les murs qui avaient été témoins de son enfance...⁶¹⁶ ». Le triomphe de son retour s'affirme également dans la plénitude qu'elle éprouve et qui émane notamment de la nature :

⁶¹² *Ibid.*, p. 555. « At first, Lagos assaulted her; the sun-dazed haste, the yellow buses full squashed limbs, the sweating hawkers racing after cars... », *Americanah*, p. 385.

⁶¹³ *Ibid.* « And so she had the dizzying sensation of falling, falling into the new person she had become, falling into the strange familiar. Had it always been like this or had it changed so much in her absence? », *Americanah*, p. 385.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 556. « You are looking at things with American eyes. But the problem is that you are not even a real Americanah. At least if you had an American accent we would tolerate your complaining! », *Americanah*, p. 385.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 602. « *The Small Redemption of Lagos* », *Americanah*, p. 418.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 572. « She spent weekends with her parents, in the old flat, happy simply to sit and look at the walls that had witnessed her childhood. », *Americanah*, p. 397.

Elle pensa : je suis vraiment chez moi. Je suis chez moi. Elle n'envoyait plus de textos à Ranyinudo pour savoir quoi faire [...]. Désormais elle se réveillait au cri des paons et se levait avec le programme de sa journée et son emploi du temps tout tracés⁶¹⁷.

La répétition de « I'm home » met l'accent sur le lieu, sur le foyer familial. Elle éprouve un sentiment d'appartenance qui lui faisait défaut aux États-Unis et se retrouve en harmonie avec la nature. Le retour d'Ifemelu s'accomplit entièrement lorsqu'elle retrouve son amour de jeunesse, Obinze : « Les larmes lui piquaient les yeux. Il prit sa main, la garda serrée dans la sienne sur la table et le silence s'alourdit entre eux, un silence ancien qui leur était familier. Elle était à l'intérieur de ce silence et elle y était en sûreté⁶¹⁸ ». La réunion du couple est rendue possible par le divorce d'Obinze et l'accord scellé par les deux amants :

Il se tut, fit un mouvement, et dit : "Ifem, je t'ai poursuivie et je continuerai à le faire jusqu'à ce que tu me donnes une chance."

Elle le regarda longuement. Il disait ce qu'elle voulait entendre et elle continuait à le regarder.

"Ciel, dit-elle enfin. Entre."⁶¹⁹

Ce qu'Ifemelu a vécu comme le *homesickness*, le mal du pays, aux États-Unis se transforme ici en la plénitude d'un retour chez soi et d'une coïncidence de soi avec soi. À travers le retour heureux d'Obinze et d'Ifemelu, Chimamanda Ngozi Adichie ruine l'idée assez répandue d'un retour nécessairement malheureux dans de nombreuses fictions africaines des années 1950 à 2000⁶²⁰. C'est sans doute que les motivations divergent. Alors qu'on a longtemps envisagé le retour comme mise en valeur de la culture traditionnelle, Chimamanda Ngozi Adichie construit un retour dont la succès se mesure à la valorisation des capacités intellectuelles, la réussite socio-économique des personnages et leur épanouissement personnel et social. On peut également imputer le dénouement heureux au genre auquel appartient le roman d'Adichie, qui relève d'une certaine manière de la romance. Or, les caractéristiques principales de ce genre se retrouvent dans *Americanah* : la dimension amoureuse, la spécificité

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 591. « She thought: I'm really home. I'm home. She no longer sent Ranyinudo texts about what to do [...]. Now she awoke to the sound of the peacocks, and got out of bed, with the shape of her day familiar and her routines unthinking. », *Americanah*, p. 397.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 633. « The tears felt itchy. She made no sound. He took her hand in his, both clasped on the table, and between them silence grew, an ancient silence that they both knew. She was inside this silence and she was safe. », *Americanah*, p. 441.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 685. « He paused, shifted. « Ifem, I'm chasing you. I'm going to chase you until you give this a chance. » « For a long time she started at him. He was saying what she wanted to hear and yet she started at him. "Ceiling", she said, finally. "Come in." », *Americanah*, p. 477.

⁶²⁰ En plus des nombreuses fictions et autres réflexions qui existent sur ce sujet, on consultera avec intérêt l'article de Barthélemy Kotchy-N'Guessan, « Retours aux sources dans la littérature négro-africaine », in *Présence Africaine*, 1970|n° 7, p. 143-165, <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1970-4-page-143.htm>, mis en ligne le 01 juillet 2014, consulté le 4 juin 2021.

extraordinaire, une propension aux fins heureuses et à la structure de réconciliation comme dans la comédie⁶²¹.

3- Léonora Miano : entre retour problématique et retour révolutionnaire

Le retour problématique n'est pas impossible ou irréalisable, mais implique parfois des stratégies de contournement. Selon Raphaël Lucas, le retour problématique se caractérise par un certain nombre d'invariants, notamment le déchirement identitaire du personnage qui vient d'un écartèlement culturel⁶²². Ces écarts d'identité⁶²³, cet « entre-deux » obligent le sujet à « trouver place » entre les différents lieux qu'il connaît, le pays natal et le pays d'accueil⁶²⁴. Le personnage de retour ressent une forme d'incompatibilité entre les cultures. Un second invariant du retour problématique réside dans le marasme identitaire qui affecte le sujet : constat de la dégradation généralisée du pays d'origine, retrouvailles redoutables et redoutées, mal-être lié à une conscience malheureuse et, parfois, obligation de repartir très vite de son pays d'origine. Le retour problématique affecte un personnage mutilé qui doit renoncer à certains acquis du pays d'accueil et négocier sans cesse sa réintégration dans le biotope familial ou social. Le degré le plus fort du retour problématique est le retour impossible, qui entérine le fait que le personnage échoue à se réinsérer dans sa société d'origine.

Néanmoins certaines fictions postcoloniales qui traitent de ce sujet utilisent des stratégies narratives qui permettent de contourner l'impossibilité d'effectuer le retour. La polyphonie, marquée par une prise de parole diversifiée et éclatée, l'hybridité culturelle des personnages et la multifocalisation ou le décentrement des foyers de perception du récit permettent de sortir le personnage d'une situation d'enfermement qui peut se conclure par la mort. Ainsi, le retour problématique chez Léonora Miano correspond à un manque et à une insatisfaction substantielle chez celle ou celui qui veut opérer un retour. Dès lors, le retour dit problématique peut glisser vers une posture revendicative ou révolutionnaire, d'autant que le manque dénoncé tient lieu de motif de combat ou de revendication. Les personnages de Shrapnel et d'Amandla présentent chacun une conception du retour qui correspond à ses propres aspirations et sa à conception de la place que doit tenir l'Afrique dans le monde. Dans tous les

⁶²¹ Voir les remarques sur l'œuvre de David Lodge, Jean-Michel, Ganteau, *David Lodge, Le choix de l'éloquence*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2001.

⁶²² Raphaël Lucas, « Le retour problématique au pays natal : *Accords perdus* (1987) de Roger Dorsinville et *Pays sans chapeau* (1997) de Dany Laferrière », article cité, p. 89-90.

⁶²³ Voir l'essai sur l'immigration d'Azouz Begag et d'Abdellatif Chaouite, *Écarts d'identité*, Paris, Seuil, 1990.

⁶²⁴ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 225.

cas, les deux protagonistes voient dans le retour une espèce d'« arme miraculeuse⁶²⁵ », le moment favorable pour rompre avec l'historiographie de la renaissance noire qui a prévalu jusqu'alors.

Shrapnel défend et promeut une sorte de retour à rebours, un retour à l'envers⁶²⁶, car il ne conçoit pas le retour comme un voyage en direction du pays quitté, c'est-à-dire en terre africaine. Bien que la question des « origines originelles⁶²⁷ » soit très prégnante dans son discours, c'est au Nord que doit s'accomplir la révolution de « l'Afrique qui vient », selon son idéal. Mais cette prise de position, pour le moins étrange, intervient à la suite d'un sentiment de colère vis-à-vis signes visibles de la souffrance humaine au Nord :

Tournant en rond dans le studio d'Amok qui l'hébergeait alors, il disait ne pas comprendre. Alors, c'était seulement ça, le Nord ? Un endroit où on enjambait des corps humains comme si de rien n'était sans se soucier de savoir s'ils étaient encore en vie. Tout ce que le Nord avait produit pour lui-même et pour les siens, c'était la froideur et la misère. C'était pour parvenir à ce résultat qu'on avait soumis tant de peuples. Dérobé leurs richesses. C'était seulement pour cela qu'on avait muselé les totems et injurié les dieux⁶²⁸.

Révolté par le spectacle de malheur qui caractérise l'espace du Nord, Shrapnel ne parvient pas à expliquer comment « La mort déambulait depuis longtemps parmi les vivants⁶²⁹ », encore moins pourquoi « Ses manifestations faisaient partie du paysage⁶³⁰ ». Sa plainte ne concerne pas que les sans-abris d'origine étrangère, mais aussi tous les laissés pour compte, devenus des subalternes au Nord qui ne traite pas mieux « les siens » que les autres.

Par ailleurs, la colère de Shrapnel fait penser à une critique du régime colonial par Frantz Fanon et son régime de ségrégation raciale et sociale : « Le monde colonial est un monde compartimenté⁶³¹ » ; « Le monde colonisé est un monde coupé en deux⁶³² ». D'un côté, on compte la masse des prolétaires et des indigents, de l'autre on relève des figures du capitalisme et de la richesse marchande. Les structures du monde colonial se retrouvent dans le Nord :

Ce monde compartimenté, ce monde coupé en deux est habité par des espèces différentes. L'originalité du contexte colonial, c'est que les réalités économiques, les inégalités, l'énorme différence des modes de vie ne parviennent jamais à masquer les réalités humaines⁶³³.

⁶²⁵ Aimé Césaire, *Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946.

⁶²⁶ La notion de « voyage à l'envers », conçue et critiquée par Romuald Fonkoua a déjà été évoquée dans la première partie de ce travail.

⁶²⁷ Maboula Soumahoro, « Penser et écrire l'Afrique depuis la France », in *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 176.

⁶²⁸ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 124.

⁶²⁹ *Idem.*

⁶³⁰ *Idem.*

⁶³¹ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 41.

⁶³² *Idem.*

⁶³³ *Ibid.*, p. 43.

Ainsi, le Nord apparaît comme fragmenté sur le modèle de la spatialité coloniale : « Quand on perçoit dans son immédiateté le contexte colonial, il est patent que ce qui morcelle le monde c'est d'abord le fait d'appartenir ou non à telle espèce, à telle race⁶³⁴ ». C'est donc contre cette discrimination fondée sur l'inégalité raciale et sur le statut social perceptibles au Nord que Shrapnel envisage de retourner au pays pour alerter les siens restés sur place :

D'abord Shrapnel avait songé retourner dare-dare au pays. Il voulait en arpenter les rues. Hurler au tout-venant qu'on avait menti. Il n'y rien au Nord que des hommes comme les autres qui *cherchaient la vie* sans la trouver. [...]. Le Nord était un échec. C'était en pure perte qu'il avait terrassé le Continent. Et le Nord était vieux. Il n'y avait en lui aucune vitalité⁶³⁵.

Le projet de Shrapnel constitue ici une action préventive et vise à dissuader le plus grand nombre de partir. Son discours met en garde contre les parts d'ombre que comporte la vie dans le Nord. Shrapnel se sent le « dindon de la farce » et proteste contre l'exploitation économique imposée par le Nord aux pays comme le sien :

Nulle part, il ne voyait l'argent du continent. On avait abattu Shabaka. Sa dépouille n'avait même pas servi à bâtir quoi que ce soit de valable. On en avait peut-être fait des allumettes pour se chauffer un peu l'hiver en attendant la saison prochaine. Le Continent n'avait servi qu'à un triomphe provisoire sur la rudesse de l'existence⁶³⁶.

Le sentiment d'injustice profond pousse Shrapnel à considérer que le retour est un combat, une révolution qui doit se faire au Nord :

Même si cela ne réjouissait pas Shrapnel, c'était bien au Nord que les Noirs devaient travailler à la reconquête d'eux-mêmes. Il n'y aurait pas de renaissance sans cela. D'abord parce que l'aliénation était venue du Nord. Ensuite, parce que la diaspora qui s'y trouvait ne jouait pas son rôle de liaison entre différents pôles du monde noir. Enfin, parce que les populations subsahariennes aliénées n'accorderaient de crédit à la démarche, que si elle réussissait au Nord⁶³⁷.

Pour Shrapnel, l'Afrique n'est pas assignée à ses strictes limites continentales, notamment par les mouvements de diaspora qui débordent les assignations géopolitiques et peuvent la conduire à renaître ailleurs. C'est d'ailleurs un mouvement qui caractérise la critique postcoloniale et sa conception de l'historiographie comme l'observe Nicolas Bancel :

Les *postcolonial studies* proposent de transgresser les anciens cadastres chronologiques – histoire antique, histoire médiévale, histoire moderne, histoire contemporaine – qui organisaient jusqu'à récemment encore en Europe la dénomination des laboratoires, et, partant, l'horizon des historiens⁶³⁸.

Si l'on rapproche ce présupposé théorique de la vision du retour selon Shrapnel, c'est surtout pour mettre en valeur l'idée selon laquelle ce n'est plus seulement à partir des territoires

⁶³⁴ *Idem.*

⁶³⁵ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 126.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁶³⁸ Nicolas Bancel, *Le Postcolonialisme*, Paris, Que sais-je ?, 2019, p. 38.

africains, mais bien au-delà que la contribution de l'Afrique « à l'Universel sera rendue visible⁶³⁹ ». Par ailleurs, penser la renaissance noire au Nord comme une politique de re-spatialisation du sujet nous semble assez proche des modalités d'exécution de la « négrification du monde » ou encore du « devenir nègre du monde », théorisée par Achille Mbembe⁶⁴⁰. Cette négrification du monde s'entend et se conçoit à travers la manière dont l'Afrique, par ses femmes, ses hommes, ses arts, sa pensée, etc., circule à travers le monde. Elle est aussi l'adoption puis la transformation, par d'autres, de ce que l'Afrique offre au Monde. C'est donc dans ce champ du monde comme lieu de la transmission des ressources culturelles qu'il faut comprendre le devenir nègre du monde.

Par ailleurs, le retour chez Amandla peut se lire comme une véritable révolution qui consiste à retrouver et à réactiver toute la matière culturelle et symbolique du lieu de ses origines. Envisager le retour comme geste révolutionnaire, c'est tenter de souligner ce qui dans le comportement du personnage désigne un décentrement fondamental et renvoie à l'acte inaugural d'un réinvestissement de/sur soi. Pour Amandla, en effet, le retour aux sources procède surtout d'une insurrection vis-à-vis d'un ordre stéréotypique du discours qui tenaille encore l'Afrique et les afrodescendants. Pour l'essentiel, nous pouvons analyser l'apport de sa position en trois temps : d'abord ce qui préside à son retour et par ricochet donne le tempo d'une « présence à soi » consiste à « être avec la plus grande intensité, se dire, et proposer au monde son élan vital⁶⁴¹ », ensuite voir dans sa vision du retour le processus de la constitution d'une subjectivité propre, et enfin l'interpréter comme une attitude dont l'objectif est de parvenir à l'unicité ou à l'unification du sujet africain dont le corps physique, symbolique, mémoriel et historique souffre encore des effets d'un démembrement continu.

Le retour aux sources comme retour à soi consiste donc dans un premier temps à identifier ce qui a démantelé la conscience de soi afin de le traiter. Pour Amandla, il s'agit des violences historiques subies ou combattues et dont les effets destructeurs ont laissé une fêlure dans l'âme du sujet. Ainsi, évoquant Amandla, Amok se demande :

Quelle blessure intime en elle rejoignait la souffrance du groupe. Au point qu'elle monte sur une scène vêtue aux couleurs du *Black Liberation Flag*. [...] Quelque chose avait forgé ce cœur militant. Ceux qui étaient là venaient tenter de faire passer une douleur très privée. Une insulte, un jour. Une humiliation. La chose qui leur avait révélé la noirceur. L'événement qui leur avait signifié un statut.

⁶³⁹ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 132.

⁶⁴⁰ Achille Mbembe, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020.

⁶⁴¹ Felwin Sarr, *Afrotopia*, op. cit., p. 147.

Il y'avait eu un instant inaugural. Le cœur s'y était accroché. Faisant de ce moment une deuxième venue au monde⁶⁴².

Après avoir compris que l'histoire de son peuple est faite de blessures et d'humiliations, Amandla revendique son appartenance à ce corps social et culturel meurtri, traversé de « douleurs privées ». Pour autant, elle ne tombe pas dans un discours victimaire⁶⁴³ qui est trop souvent celui de celles et ceux dont l'humanité a été niée, depuis la traite esclavagiste et la colonisation. Amandla aborde cette histoire douloureuse d'une autre manière : elle va chercher dans les profondeurs de l'histoire les forces tapies au sein des ténèbres pour accéder à la fécondité de cette « noirceur » tellement problématique. Cette position est aussi la conséquence du regard qui lui est réservé dans le Nord, continuellement obnubilé par la couleur de la peau et l'origine :

La faute incombait aussi à ceux qui, rencontrant ces personnes dans la rue, ne s'intéressaient pas à elles en tant qu'êtres. On les renvoyait toujours à leur origine. C'était la seule chose qu'on voulait savoir les concernant. D'où ils tenaient la couleur⁶⁴⁴.

L'interrogation et l'étonnement sur la couleur renvoient à la tradition exotique qui a caractérisé la littérature européenne. Par ailleurs, s'intéresser à l'Autre pour sa couleur et ses origines correspond à une question que Valentin Yves Mudimbé a formulée en ces termes : « comment peut-on être un Noir ?⁶⁴⁵ », réminiscence du « comment peut-on être Persan ? » de Montesquieu. Une telle question suppose que l'Autre est un sujet, mais un sujet d'étude qui donne lieu à la production d'un discours dont l'effet aliénant reste d'actualité. L'élite intellectuelle noire doit alors produire un contre-discours pour lutter contre cette désobjectivation dont le Noir est la victime. Valentin-Yves Mudimbé propose une propre démarche nouvelle :

À mon sens, il est sans utilité, face à cette violence idéologique, de nous dépenser, comme certains de nos aînés, à vouloir "prouver" notre humanité ou l'intelligence qui nous furent longtemps refusées et que d'habiles contempteurs mettent encore savamment et régulièrement en miettes au nom d'une raison et d'une science parfaitement au service de projets politiques⁶⁴⁶.

⁶⁴² Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 210.

⁶⁴³ On peut avec intérêt consulter sur le sujet : Philippe San Marco, *Sortir de l'impasse postcoloniale*, Paris, Mon petit éditeur, 2016. Pascal Bruckner, *Le sanglot de l'homme Blanc. Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*, Paris, Seuil, [1983], 2002. Alain Mabanckou, *Le sanglot de l'homme Noir*, Paris, Fayard, 2012. Kamel Daoud, « Le postcolonial m'étouffe », *Le Point*, https://www.lepoint.fr/editos-du-point/sebastien-le-fol/kamel-daoud-le-postcolonial-m-etouffe-19-10-2017-2165644_1913.php, publié le 19 octobre 2017, modifié le 24 octobre 2017, consulté le 14 juin 2020.

⁶⁴⁴ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 211.

⁶⁴⁵ Valentin-Yves Mudimbé, *L'odeur du père. Essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine, p. 13.

⁶⁴⁶ *Idem*.

De fait, le retour révolutionnaire toujours entendu comme un retour à soi se travaille dans un élan de courage et de lucidité vis-à-vis de l'histoire commune ou personnelle. Il s'agit de dépasser la tristesse de l'histoire afin d'avoir accès à une connaissance de soi-même. Peu à peu, la noirceur de cette histoire faite d'insultes et d'humiliations révèle à Amandla ce qu'elle est réellement : une étrangère au Nord. Elle se détermine alors à faire de sa noirceur originelle une arme de défense et de la noirceur de l'Histoire une rampe identitaire : « Elle pensait que les Kémites ne parvenaient pas à résoudre leurs problèmes pour une raison simple : la connaissance de l'Histoire provoquait leur ressentiment, maints larmoiements, mais nul sens du tragique⁶⁴⁷ ». Il faut également lutter contre l'engrenage tragique de l'histoire car « l'Histoire se répétait, prenait de nouveaux visages pour sévir continuellement ». Amandla découvre dans la noirceur de son Histoire et de la peau de ses ascendants un chemin vers une nouvelle naissance. Mais « cette naissance était aussi une mort⁶⁴⁸ ». Or c'est précisément dans cette mort symbolique qu'elle peut espérer atteindre ou mettre en évidence la profondeur de son être. À travers cette mort-renaissance, on peut voir ce qu'Achille Mbembe considère comme l'une des manifestations de « l'interrogation philosophique sur les conditions d'accès du sujet africain à la plénitude de soi...⁶⁴⁹ ». La mort symbolique apparaît comme une perte par laquelle il faut passer pour obtenir un gain véritable. Chez Valentin-Yves Mudimbé, cette mort opère comme l'une des conditions ultimes pour effectuer un retour révolutionnaire, lequel consiste

[...] à assumer librement la responsabilité d'une pensée qui porte sur notre destin et notre milieu avec comme objectif la réadaptation de notre psychisme après les violences subies ; ce psychisme que nous n'avons pas toujours le courage de nous refaire parce que, à tort ou à raison, l'entreprise nous paraît titanesque. [...]. C'est de cette entreprise que dépend aujourd'hui et dépendra demain la pertinence des attitudes que nous pouvons développer face aux endémies qui nous viennent d'ailleurs ou que nous créons nous-mêmes, qu'elles soient de nature économique, politique ou idéologique⁶⁵⁰.

Le retour à soi, perceptible dans le positionnement d'Amandla et théorisé par les analyses d'Achille Mbembe et de Valentin-Yves Mudimbé, s'inscrit dans un geste qui consiste à retrouver sa part de noirceur, cette part de soi longtemps répudiée. Et comme le dit Felwin Sarr : « Il s'agit de se penser à nouveau comme son propre centre⁶⁵¹ ». Il est temps pour le Noir de réactiver les leviers de sa subjectivité propre. En outre, le retour d'Amandla est révolutionnaire parce qu'il entend s'opérer dans le rétablissement d'une subjectivité noire, au-

⁶⁴⁷ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 231.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁴⁹ Achille Mbembe, « À propos des écritures africaines de soi », *Philosophie et politique en Afrique*, in *Revue Politique Africaine*, n° 77, 2000/1, p. 16-43, <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm>, mis en ligne le 15 novembre 2012, consulté le 14 juin 2021.

⁶⁵⁰ Valentin-Yves Mudimbé, *L'odeur du père*, op. cit., p. 13.

⁶⁵¹ Felwin Sarr, *Afrotopia*, op. cit., p. 141.

delà des violences de l'Histoire. En d'autres termes, il s'agit de se poser face à l'humanité en tant qu'individu car :

Ceux qui ne pouvaient que mener des vies de Noirs pour avoir un jour subi une injure ou une humiliation s'envisageaient rarement comme des hommes. Il fallait aussi qu'ils s'autorisent une individuation qui, loin de mettre en péril le groupe et sa mémoire, les grandirait⁶⁵².

Ces propos reprennent des principes souvent théorisés dans la pensée postcoloniale. Le premier consiste à imputer aux violences de l'histoire esclavagiste et colonialiste un rôle majeur dans la désubjectivation du sujet noir. Par leur politique de prédation des univers culturels et symboliques, les puissances colonialistes sont parvenues à infuser chez l'Autre une détestation, voire une haine de soi. Frantz Fanon ouvre *Peaux noires masques blancs* par une citation d'Aimé Césaire tirée du *Discours sur le colonialisme* qui met en exergue le complexe d'infériorité intériorisé par certains sujets noirs ou métis : « Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme ». Achille Mbembe confirme cette analyse : « Diverses puissances coloniales avaient instauré, dans leurs empires respectifs, une subordination fondée sur des bases raciales et des statuts juridiques parfois différenciés, mais toujours, et en dernière instance, infériorisants⁶⁵³ ». On comprend dès lors et avec clarté ce qui conduit certains sujets Noirs à ne pas pouvoir s'envisager comme des hommes.

La second principe marque le mouvement inverse avec le concept d'individuation. D'après le CNTRL, « l'individuation » se définit comme la « distinction d'un individu des autres de la même espèce ou du groupe, de la société dont il fait partie ; [le] fait d'exister en tant qu'individu⁶⁵⁴ ». L'individuation est donc mesurable dans les actions ou le discours que pose une personne pour elle-même ou pour un groupe qu'elle représente. Pour en revenir au récit de Leonora Miano, « l'individuation » dont il est question traduit un élan de re-subjectivation : la capacité et le devoir de se reconsidérer comme sujet, d'en produire les termes, d'en déployer les pratiques et d'en déterminer soi-même les contours. C'est le souhait d'Amandla :

Que ce peuple ne se laisse plus abuser par les nuances de sa couleur, qu'il voie au-delà. Puisqu'elle était bonne élève, elle s'était dit qu'elle pourrait diriger une école. Elle créerait ce nouveau lieu d'apprentissage, où la couleur serait la même pour tous, parce qu'elle serait dans les cœurs. Pour qu'elle y soit, on enseignerait l'Histoire. Pas seulement celle des séparations, mais aussi celle d'avant la rupture. [...]. Impatiente, elle s'était mise à prêcher le Pays Primordial à ses camarades d'école, [...]⁶⁵⁵.

⁶⁵² Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 210.

⁶⁵³ Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, op. cit., p. 122.

⁶⁵⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/individuation>, consulté le 15 juin 2021.

⁶⁵⁵ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 244-245.

L'individuation doit s'accomplir et rétablir l'élan de l'humanité noire, longtemps bloqué par le système d'exploitation et de domination coloniale : « S'ils parvenaient seulement à l'habiter en esprit, à le reformer dans leurs cœurs, ils sauraient se réinventer. Il fallait une base, pour imaginer un destin. Il fallait savoir qu'on avait des racines, pour leur permettre de s'épanouir dans une autre terre⁶⁵⁶ ».

Valentin-Yves Mudimbé évoque ce processus de subjectivation en le dégageant d'une perspective raciale ou racialisante :

Je pars du fait que ma conscience et mon effort sont d'un lieu, d'un espace et d'un moment donnés ; et je ne vois ni comment ni pourquoi ma parole, quelle que puisse être son envol, ne devrait pas, avant toute autre chose, être le cri et le témoin de ce lieu singulier. Il s'agit donc, pour nous de promouvoir cette norme importante : l'arrêt sur nous-mêmes, ou plus précisément, un retour constant sur ce que nous sommes avec une ferveur et une attention particulières, accordées notre milieu archéologique ; ce milieu qui, s'il permet nos prises de parole, les explique aussi⁶⁵⁷.

L'approche romanesque de l'individuation du sujet noir chez Léonora Miano fait écho à l'approche théorique de la subjectivité instruite par Valentin-Yves Mudimbé. La romancière évoque la « couleur » pour désigner l'origine, « l'histoire » dans son double aspect diurne et nocturne ainsi que le « Pays Primordial » pour désigner le retour vers l'Afrique ancestrale ; le philosophe parle de « lieu », de « moments donnés » et de « milieu archéologique ». Le retour doit permettre de rebrancher le sujet sur son histoire et ses fondations culturelles. Le retour d'Amandla correspond à une « re-totalisation » du sujet à travers un processus de remembrement culturel :

La jeune femme imaginait sa vie future. Elle habiterait une petite maison aux murs de terre. [...]. Ainsi, elle vivrait non pas seulement sur le sol kémite, mais bien dans cette terre. [...]. Une vieille femme lui enseignerait la meilleure manière de piler les plantains mûrs. Cette aïeule lui dirait les secrets des Kémites natives. [...]. Elle deviendrait une femme. Pas seulement un cœur enragé. Elle ne connaîtrait plus ni frustration, ni tension, ni crispation. Elle serait en paix, elle serait une, rassemblée, complète, son être ne serait plus écartelé, fragmenté en éléments irréconciliables. Il n'y aurait pas de solitude. [...]. Elle apprendrait la langue du pays, pour ne plus rêver dans aucune autre⁶⁵⁸.

Même si les modalités du retour d'Amandla s'écrivent encore au conditionnel, elles apparaissent comme les composantes essentielles de cette unité qu'elle compte retrouver. La jeune femme va littéralement incorporer la terre kémite, recevoir des savoirs ancestraux transmis par une vieille femme, cesser d'être une militante pour retrouver une forme de sérénité au sein d'une communauté avec laquelle elle est en dialogue. Cela dit, la posture d'Amandla apparaît aussi comme une fermeture, car ses rêves se font dans un monolinguisme revendiqué.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁶⁵⁷ Valentin-Yves Mudimbé, *L'odeur du père*, op. cit., p. 14.

⁶⁵⁸ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 167-168.

On peut également dire qu'elle accumule les clichés et que le « Pays Primordial » n'a d'existence que dans ses fantasmes. La démarche d'Amandla et sa recherche de l'unité de l'être s'inscrivent dans un processus plus large de « remembrement » décrit par exemple par Ngugi wa Thiong'o dans son essai *Re-membering Africa*⁶⁵⁹, dont le titre joue avec la polysémie : *remember* pour « se souvenir » et *re-membering* pour « remembrement » de l'Afrique. Le critique passe en revue les moments clés de l'Histoire africaine, les combats politiques et culturels ainsi que les ruptures épistémologiques potentiellement révolutionnaires dans le remembrement du continent et la récupération de la mémoire africaine. C'est ce vers quoi tend Amandla lorsqu'elle espère ne plus être un sujet « écartelé et fragmenté ». Se souvenir de l'Afrique comme continent ancestral peut aussi se concevoir chez elle comme une manière de se remembrer en remembrant un continent largement démembré.

Le retour d'Amandla constitue un retour révolutionnaire car sa pensée en acte témoigne d'un refus de toute compromission envers les politiques occidentales. Son exigence sans concession de refonder le sujet noir va à l'encontre de ce que Valentin-Yves Mudimbé décrit comme « la production de stéréotypes anti-nègres ; ces stéréotypes, parfois figurés dans une peinture [...], restitués dans le creux de la représentation collective grâce à la manipulation littéraire⁶⁶⁰ ». Pour autant le discours de revendication identitaire passe par la littérature, une littérature africaine écrite depuis l'Europe, débarrassée des clichés colonialistes et exotiques. Cela dit, il faut bien considérer la position de Léonora Miano qui décrit des dérives de l'identité noire entre panafricanisme, nationalisme et rastafarisme : « J'ai voulu montrer comment cette conscience de couleur pouvait produire des formes pathologiques de crispations identitaires⁶⁶¹ ». Léonora Miano montre à travers le parcours de ses personnages que les identités sont désormais transfrontalières et qu'elles ne sauraient se définir uniquement par l'origine.

⁶⁵⁹ Ngugi wa Thiong'o, *Re-membering Africa*, Nairobi, East African Educational Publishers, 2009.

⁶⁶⁰ Valentin-Yves Mudimbé, *L'odeur du père. op. cit.*, p 13.

⁶⁶¹ « *Tels des astres éteints* de Léonora Miano, <http://africultures.com/tels-des-astres-eteints-8029/>, consulté le 20 juillet 2021.

4- Dany Laferrière : Le retour, un geste achevé ou inachevé ?

Depuis au moins Maurice Blanchot, « l'expérience littéraire » se conçoit à partir d'un ensemble d'éléments dynamiques :

Blanchot ne confère pas à la littérature une fonction représentative qui aurait pour vocation de rendre présentable une idée mais la littérature n'existe qu'en rendant visible la modulation spécifique de son activité, dans l'amplitude disponible de son geste artistique⁶⁶².

La dynamique est propice au questionnement et elle est à l'œuvre dans les textes littéraires par le rythme, les secousses narratives, l'expérience du fragment ou ce qu'on peut appeler les manifestations fractales du sujet. L'œuvre est puissance de transformation et la question du retour peut obliger l'écrivain à faire l'expérience de ses propres limites et celles du sujet traité, ce qui le conduit au risque permanent de débordement. Une telle dynamique s'observe dans le roman de Dany Laferrière, dont le retour apparaît comme un geste à la fois achevé et inachevé. Il s'agit de comprendre le retour comme un acte accompli, mais dont l'aboutissement en tant que tel semble toujours différé.

Le retour apparaît effectivement comme un acte accompli et achevé. Dans *L'énigme du retour*, le personnage principal quitte bien son dernier lieu de résidence pour se rendre sur le lieu de sa naissance : Windsor Laferrière part en effet de Montréal pour se rendre à Haïti après avoir appris le décès de son père. L'accomplissement de son retour implique alors qu'il est physiquement présent sur le sol d'Haïti. Dans la deuxième partie du roman intitulé « Le retour », plus précisément au chapitre qui a pour titre « Du balcon de l'hôtel », on peut lire :

Du balcon de l'hôtel
je regarde Port-au-Prince
au bord de l'explosion
le long de cette mer turquoise.
Au loin, l'île de la Gonâve
Comme un lézard au soleil⁶⁶³.

L'effectivité du retour se lit dans ce passage principalement dans les toponymes comme « Port-au-Prince » ou les éléments de géographie physique comme « l'île de la Gonâve ». Le narrateur est posté sur son balcon et établit un contact visuel avec le paysage. Toujours à partir

⁶⁶² Geoffrey Martinache, « La considération de la dynamique dans les récits de Blanchot, approche de la genèse de l'écriture et de la pensée », in Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot. Entre le roman et le récit*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2014, <https://books.openedition.org/pupo/3145?lang=fr>, mis en ligne le 18 décembre 2014, consulté le 17 juin 2021.

⁶⁶³ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 77.

de ce lieu privilégié qui offre au personnage une vue en surplomb, l'achèvement du retour s'exprime aussi par le regard englobant, allant du proche au lointain :

Du balcon de l'hôtel, je vois la place,
le marché, la librairie
et au loin la route poussiéreuse qui descend vers la maison de ma mère.
À part mon escapade avec cet ami vers sa ferme
Je n'ai pas quitté ce périmètre de sécurité⁶⁶⁴.

Le texte relève de ce que Philippe Hamon appelle la « description postée⁶⁶⁵ » : le personnage déploie son regard qui « cadastre » l'objet contemplé, la profondeur spatiale étant apportée par la maison maternelle, située « au loin ». Sa position qui lui donne presque le regard tout-puissant de Dieu évoque d'une certaine manière le regard colonial. Il rappelle en effet le point de vue omniscient et dominant, un point de vue panoramique – « bird's-eye view » selon l'expression d'Elleke Boehmer –, qui s'arroge les prérogatives traditionnelles du regard colonisateur qui nomme, identifie et légifère⁶⁶⁶. La dynamique du texte se lit à travers l'accumulation des lieux du pays d'origine, que le personnage se réapproprie en les listant, ainsi que dans le plaisir que l'observateur retire de sa contemplation et de son énumération. L'accomplissement du retour s'observe dans la reprise de possession du « périmètre de sécurité » de Windsor Laferrière. Mais si le retour apparaît comme un acte achevé par le pouvoir du narrateur à circonscrire le lieu par son regard, il peut aussi relever d'un mouvement inachevé, voire inachevable.

De notre point de vue, le caractère inachevé ou inachevable du retour se conçoit comme le fait que le retour n'a pas fini de livrer tous ses secrets au sujet. Il existe encore dans ce mouvement des choses cachées, inexprimées, mal saisies, ou même indicibles. De fait, le caractère inachevable du retour que nous postulons ici relève non de l'action du retour en elle-même, mais en ce qu'il soustrait le sujet à la tyrannie du temps, aux contraintes de l'espace, au bruit et à la fureur, pour le transporter dans le navire du voyage éternel. S'il est une réalité que l'œuvre de Dany Laferrière permet de saisir sous un angle particulier, c'est assurément la jonction entre retour et temporalité. C'est ce qui ressort de l'expérience du protagoniste à son retour à Haïti :

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁶⁵ Philippe Hamon, *Du Descriptif* [1981], Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 174.

⁶⁶⁶ «The cartographic and metaphoric authority of the colonizer» ; Elleke Boehmer, *Colonial and Post-colonial Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 103-104.

Dans ces régions où l'on se raconte
ses rêves chaque matin
au moment du premier café
faisant du jour un simple prolongement de la nuit,
le voyageur se demande si cette tranquille assurance
face à la mort ne vient pas du fait que
le temps ne sert pas à mesurer la vie⁶⁶⁷.

Le narrateur insiste sur le détachement de la société face au temps et à sa dimension potentiellement tragique. Les rituels et les traditions semblent dédramatiser le rapport au temps et favoriser une tranquille soumission à une cyclicité qui structure le défilé des jours et des saisons. C'est aussi une manière de valoriser le temps propre à chaque individu. Le voyageur qui retourne au pays se situe hors des calendriers établis et le temps perd sa dimension fonctionnelle de mesure et de quantification. Et si le « temps ne sert pas à mesurer la vie », à quoi sert-il alors ? La réponse à cette question est peut-être dans ce constat fait par Benjamin Vasile à propos de l'usage du temps chez Dany Laferrière :

En apparence, menacé d'inexistence – « Le temps n'existe pas » –, il s'avère, néanmoins, que le temps s'imisce dans l'univers laferrien sous des formes particulières et en rapport permanent avec le « je » (narrateur et protagoniste) ou avec les divers personnages. Conventionnelle autant que le langage l'amène à être, la coordonnée temporelle s'exprime chez Laferrière notamment en termes de vitalité, d'émotions, de relation et rarement en termes d'objectivité⁶⁶⁸.

Dans l'expérience du retour, le rapport au temps est vécu de manière subjective comme le dévoilement de la force de ses affects, ce qui alimente la dynamique créative chez Dany Laferrière. Le personnage se trouve de fait propulsé dans un voyage permanent. Pour ainsi dire, le caractère inachevable du retour se conçoit à partir du moment où le narrateur embarque à bord d'un navire au nom très symbolique : *L'Épiphanie*⁶⁶⁹.

Le terme « épiphanie » désigne la manifestation de la vérité ainsi qu'une fête religieuse célébrant le Messie, venu et incarné, auquel les trois mages viennent présenter des offrandes quelques jours après sa naissance. Sur le plan littéraire, l'écrivain irlandais James Joyce (1982-1941) a donné un sens particulier au terme dans son roman *Stephen le héros* :

Par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phrase mémorable de l'esprit même. Il pensait qu'il incombait à l'homme de lettres d'enregistrer ces épiphanies avec un soin extrême, car elles représentaient les moments les plus délicats et les plus fugitifs⁶⁷⁰.

⁶⁶⁷ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 222.

⁶⁶⁸ Benjamin Vasile, *Dany Laferrière. L'autodidacte et le processus de création*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 63.

⁶⁶⁹ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 275.

⁶⁷⁰ James Joyce, *Œuvres I*, édition établie par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1982, p. 512.

L'épiphanie désigne « l'inépuisable richesse du réel qui se manifeste (c'est le sens étymologique d'« épiphanie », une manifestation dans la lumière) pour le regard averti de l'artiste » selon Jean-Michel Rabaté⁶⁷¹. Alain Horvilleur comprend l'épiphanie comme « une sorte de révélation, d'ordre quasi mystique, en tout cas esthétique, qui permet au langage de transcender le réel ». L'expérience de l'épiphanie s'accompagne d'une « intense émotion, susceptible de se transformer en mots et d'ajouter de la valeur au monde »⁶⁷². Que l'on prenne en compte la dimension religieuse ou esthétique du mot, le dernier voyage de Windsor Laferrière permet de transcender le réel et entraîne une renaissance au sujet. Plus encore, son retour est épiphanique parce qu'il lui permet d'entrer en communion avec le pays d'origine, un peu comme l'espéraient naguère les esclaves déportés :

La mer était interdite à l'esclave.
De la plage, il pouvait rêver à l'Afrique.
Et un esclave nostalgique
Ne vaut plus grand-chose dans la plantation.
Il fallait l'abattre pour que sa tristesse ne contamine pas les autres⁶⁷³.

Le texte évoque le passage du milieu, la traversée transatlantique puis l'assignation à résidence dans l'île avec interdiction du retour. L'espace océanique constitue un espace de reterritorialisation possible pour les descendants d'esclaves aspirant à retrouver le continent des origines. Le narrateur effectue une traversée océanique entre le Canada et Haïti à bord de *L'Épiphanie*, et l'expérience du navire comporte une forte charge mémorielle liée au traumatisme de la déportation. Mais « l'expérience du gouffre » selon Glissant permet aussi de retrouver « l'odeur traquée de la terre ocre et des savanes⁶⁷⁴ ». Pour autant l'Afrique rêvée ne coïncide pas avec l'Afrique réelle que peut trouver le voyageur contemporain de retour. Le narrateur se prépare à la désillusion qui s'applique aussi à Haïti :

Pas trop sûr d'être
dans un temps réel
en m'avancant vers ce paysage longtemps rêvé.
Trop de bouquins lus.
Trop de peintures vues.
Voir un jour les choses

⁶⁷¹ Jean-Michel Rabaté, James Joyce, Paris, Hachette Supérieur, « Portraits littéraires », 1993, p. 13.

⁶⁷² Alain Horvilleur, « Épiphanie », <http://blog.legardemots.fr/post/2006/01/06/486-epiphanie>, mis en ligne le 06 janvier 2006, consulté le 18 juin 2021.

⁶⁷³ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 276.

⁶⁷⁴ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, op. cit., p. 19.

Dans leur beauté nue⁶⁷⁵.

Pour le voyageur de retour, ni l'Afrique rêvée ni aucun paysage ne saurait se livrer sous le mode du même. En effet, la culture acquise par le voyageur modifie la perception qu'il a du pays des origines et crée une forme de filtre qui altère sa perception du réel. L'accumulation des connaissances, loin de conduire le voyageur vers l'essence des choses, l'empêche d'apprécier les « choses dans leur beauté nue ». En revanche, par ce voyage épiphanique, le narrateur accède à une autre réalité : le caractère cyclique du temps et de l'existence :

Ce n'est plus l'hiver.

Ce n'est plus l'été.

Ce n'est plus le nord.

Ce n'est plus le sud.

La vie sphérique enfin⁶⁷⁶.

L'anaphore de la négation insiste sur la cyclicité du temps et la sphéricité de l'espace. L'abolition, voire la disparition des chronotopes contribue dans une certaine mesure à dramatiser narrativement le lieu vers lequel le narrateur fait retour. Par ailleurs, ces nouveaux repères spatio-temporels se désolidarisent de l'expérience du sensible du sujet qui se trouve confronté à une épreuve quasi-métaphysique. Homi K. Bhabha en parle à la manière d'une expérience des limites, signe que le sujet tend à vivre aux lisières qui sont à leur tour des éléments de l'au-delà :

L'"au-delà" n'est ni un nouvel horizon, ni une façon de laisser derrière soi le passé... Le commencement et la fin peuvent être des mythes porteurs pour les années médianes ; mais, en cette *fin de siècle*, nous sommes dans ce moment de transit où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différence et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion. Il y a en effet dans l'"au-delà" un sentiment de désorientation, une perturbation de la direction : un mouvement incessant d'exploration que saisit bien la langue française – ici et là-bas, de tous les côtés, *fort/da*, çà et là, en avant et en arrière⁶⁷⁷.

Dès lors, le voyage maritime effectué par le personnage de Dany Laferrière peut se lire comme un mouvement qui le conduit aux lisières de l'existence. Ce voyage se distingue par sa force transgressive : transgression du temps, transgression de l'espace, le tout donnant lieu à un nombre infini de possibles. C'est en quoi le retour dans le récit de Dany Laferrière procède d'un geste inachevable en se déprenant des cadres fixes de l'espace, du temps, de l'identité et même de la culture.

⁶⁷⁵ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 278.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 279.

⁶⁷⁷ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 29-30.

En somme, dans ce chapitre consacré à l'évaluation de l'inscription romanesque du retour dans les œuvres de notre corpus, nous avons tenté de mettre en lumière la manière dont chaque auteur formalise, modélise et problématise ce mouvement. En nous fondant sur les différents procès de représentation du retour, nous avons orienté notre analyse vers deux points importants. Le premier a porté sur les mobiles du retour dans la prose francophone et anglophone postcoloniale. Parmi ceux-ci la mort d'un proche et le deuil apparaissent comme des motifs itératifs dans les œuvres d'Alain Mabanckou, Dany Laferrière et Taiye Selasi au même titre que l'exclusion sociale du sujet chez Chimamanda Ngozi Adichie et Léonora Miano. Évoluant en situation de dominés et de marginalisés notamment par le couleur de leur peau, certains personnages se retrouvent en situation d'insécurité culturelle et identitaire. Le retour se présente dès lors comme la seule alternative susceptible de garantir au sujet son intégrité physique, culturelle et identitaire. Le retour s'avère difficile à accomplir et à représenter par l'écrivain qui doit avoir recours à ce que nous avons nommé « les chemins du retour » : l'imaginaire, le rêve, les souvenirs d'enfance, l'espace maritime, etc. Le deuxième point s'est articulé autour d'un essai typologique du retour dans le roman postcolonial.

Pour l'essentiel, nous avons recensé trois formes de retour dans le corpus. La première forme se rapporte au retour triomphal qui apparaît comme le contre-pied du retour impossible souvent représenté et analysé par la critique. Ce retour peut passer par des épreuves afin d'aboutir à un dénouement heureux comme chez Alain Mabanckou et Chimamanda Ngozi Adichie. La deuxième forme du retour nous a permis d'aborder la question du retour problématique. Pour aller au-delà d'un constat fort partagé, nous avons associé à cette notion celle de retour révolutionnaire. Son point de départ se trouve dans le constat des insuffisances structurelles et fonctionnelles du pays d'origine, qui appelle une rénovation, une réforme ou une révolution comme dans le roman de Léonora Miano. C'est ainsi que le sujet de retour décide de mettre au service de la communauté l'expérience acquise ailleurs afin de hâter l'avènement d'un nouveau modèle culturel, social, politique et même économique. Nous avons enfin investi une troisième forme de retour, envisagé comme un geste à la fois achevé et inachevable. Il s'est avéré intéressant de voir comment le retour constitue un phénomène réel et un motif littéraire aux potentialités insoupçonnées. De même, nous avons noté combien à partir du retour, la recomposition de l'espace et du temps constitue une ouverture vers d'autres mondes dont l'esthétique de l'auteur sert de tremplin. C'est notamment le cas dans le roman de Dany Laferrière. Plus encore, chez ce dernier, le temps et l'espace deviennent de simples particules de l'existence susceptibles d'être transcendées, transgressées et donc redéfinies selon

l'expérience du sujet. Parler ainsi du caractère inachevable du retour revient à mettre en avant son caractère contingent, sa fin indéterminée et son pouvoir de transporter le sujet vers de nouveaux mondes.

Conclusion partielle

À l'issue de cette deuxième partie, on observe que le roman du retour inaugure, dans la temporalité et la spatialité postcoloniales, de nouvelles voies pour la littérature en général. Ce roman apparaît comme le lieu où adviennent et s'expérimentent de nouvelles trajectoires individuelles, une réflexion renouvelée sur le rapport entre culture d'origine et culture du pays d'accueil. Une lecture fondée sur l'esthétique des fictions à l'étude permet d'aborder l'identité du sujet et la construction de nouveaux paradigmes nationaux et communautaires. Le point d'articulation de cette deuxième partie repose sur la mobilité et l'acte de création. Qu'il s'agisse des réfugiés, des migrants ou des expatriés, le départ et éventuellement le retour n'obéissent pas au même degré de contraintes. Si Dany Laferrière quitte son pays pour des impératifs politiques (la dictature haïtienne), Alain Mabanckou, Léonora Miano et Chimamanda Ngozi Adichie partent pour accomplir un projet personnel. Quant à Taiye Selasi, son déplacement est tributaire du choix de ses parents qui sont également partis pour réaliser leur rêve. En tout cas, les mouvements de ces auteurs constituent les moteurs d'une reconfiguration culturelle, identitaire, sociale et politique qui alimentent aussi leurs poétiques textuelles et narratives. Plus largement, l'expérience migratoire des réfugiés ou expatriés forment un observatoire privilégié de la création littéraire et d'une pensée postcoloniale en mouvement. Dans ce processus de création postcolonial, le roman du retour permet de repenser la communauté et la nation.

Dans la suite de cette analyse, nous avons examiné le lien entre exil et création à l'aune de la prose postcoloniale. En tant que phénomène social profondément lié aux aléas politiques, l'exil vécu par les anciens colonisés résulte d'un échec démocratique puis d'une absence d'alternatives sociales et économiques observables dans leur nation d'origine. L'exil est souvent vécu par les intellectuels ou écrivains qui dénoncent les dérives des indépendances et l'installation de régimes dictatoriaux tout comme ils ont pu critiquer le système colonial. Nous pouvons donc retenir que l'exil imprègne et façonne l'imaginaire, l'identité et la citoyenneté des auteurs et plus encore des personnages postcoloniaux que l'on retrouve dans les œuvres de notre corpus. L'exil reste cependant une expérience douloureuse qu'il faut surmonter. Pour y parvenir, l'auteur doit pouvoir placer la création littéraire au-delà de « la forte teneur politique⁶⁷⁸ » qui accable son pays. Le roman du retour nous a ainsi permis de réévaluer les

⁶⁷⁸ Dany Laferrière, « Une forêt de gens remarquables », in Collectif d'auteurs, *Haïti parmi les vivants*, Paris, Le Point & Acte Sud, 2010, p. 21.

enjeux esthétiques et anthropologiques de l'exil sans omettre l'apport postcolonial de son traitement dans l'économie mondiale des savoirs.

Le troisième point de ce chapitre vise à examiner la manière dont le motif du retour innerve les fictions à l'étude. Le mouvement géographique qui correspond au retour génère une réflexion sociopolitique et revêt une forte dimension symbolique. Les mobiles du retour varient selon les textes : la mort d'un proche chez Dany Laferrière et Taiye Selasi, l'accomplissement d'un deuil chez Alain Mabanckou ou l'absence d'ancrage social qui peut encore se lire comme le mal des racines chez Chimamanda Ngozi Adichie et Léonora Miano. La nature des retours varie : il peut porter des intentions révolutionnaires comme pour les personnages de Léonora Miano qui veulent changer les structures de leur pays. Le retour peut aussi être considéré comme un aboutissement dans les romans d'Alain Mabanckou et de Chimamanda Ngozi Adichie qui remettent en cause, par leur choix d'écriture, le caractère malheureux ou impossible du retour. Mais l'on peut aussi considérer que le retour demeure un geste aux potentialités infinies qui se caractérisent surtout par l'abolition des limites spatio-temporelles et des frontières entre réel et surnaturel. Le roman de Dany Laferrière permet ainsi de cartographier des territoires inédits, de découvrir ce qui est encore insoupçonné et innommé.

Après donc avoir instruit et analysé les manifestations textuelles du retour, nous voudrions désormais aborder la question de sa pertinence esthétique et de sa fécondité dans l'évolution du paradigme théorique postcolonial. Ainsi, après la deuxième partie qui a surtout porté sur l'analyse des modalités d'inscription du retour dans l'économie narrative des œuvres, cette troisième et dernière partie va s'intéresser aux variations des écritures du retour dans leur rapport à la fiction et aux modes de pensée contemporains. À l'heure où le postcolonial est en pleine mutation formelle, terminologique et épistémologique, nous pensons que la nature, le statut et la fonction des écritures du retour peuvent être d'un certain apport au débat. Il s'agit, dans ce dernier mouvement réflexif, de formuler le lien entre le retour, ses figures les plus emblématiques et ses enjeux dans le nouveau paysage littéraire, l'évolution des poétiques et le dépassement du paradigme postcolonial.

TROISIÈME PARTIE :

**ROMAN DU RETOUR : CONTRIBUTION AUX TRAVAUX
SUR LA THÉORIE ET LA POÉTIQUE POSTCOLONIALES**

La dernière partie de notre thèse doit se lire comme l'esquisse d'un soupçon pour reprendre le titre de l'essai de Nathalie Sarraute sur le nouveau roman¹. Il s'agit pour nous de porter un regard critique sur les différents éléments esthétiques qui contribuent à une poétique des écritures du retour. Ces différents éléments formels signent la singularité du roman du retour en contexte postcolonial. Qu'est-ce qui permet de définir un « roman du retour » ? Quel est son fonctionnement interne ? Quel est son apport dans la construction et l'évolution du paradigme postcolonial ? Avant d'apporter réponse à ces différentes questions, nous aimerions revenir succinctement sur quelques réflexions déjà existantes et qui ont tenté de définir et de systématiser le déploiement d'une pensée dite postcoloniale. Cela dit, depuis leur apparition dans les années 1980 dans le champ des idées, de nombreuses études ont contribué à la définition des études postcoloniales, à une réflexion continue sur leurs débouchés épistémologiques et leur prise en compte de l'éthique et de l'esthétique.

Le déploiement de la pensée postcoloniale repose sur la contestation du continent européen comme centre universel, producteur de normes et dispensateur du savoir. Les anciens sujets coloniaux restent marqués par l'hégémonie occidentale et développent une forme de mimétisme. Homi K. Bhabha affirme que le sujet colonisé tente de reproduire l'image du colonisateur selon le principe de l'imitation² (*mimicry*). Ces pratiques d'imitation sont récupérées par le discours colonial, qui cherche à reproduire l'image d'un « Autre réformé, reconnaissable, comme sujet d'une différence et presque le même, mais pas tout à fait³ ». Yves Clavaron précise :

Mais l'imitation induit à la fois une ressemblance et une double menace, concrète car l'imitation peut signaler l'émergence de mouvements de résistance nationaliste, abstraite parce que le discours colonial se trouve miné dans son autorité par la production de ces imitateurs. Certes, l'imitation est vouée à l'échec car l'autre colonisé imite une image qu'il ne peut endosser, mais le décalage entre identité et différence, identité et altérité, met en question l'autorité normalisatrice du discours colonial⁴.

Cet état de fait pose la question pour les écrivains de l'imitation des modèles européens et d'une absence éventuelle d'authenticité ou d'originalité dans leur esthétique comme dans leurs idées.

¹ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p. 8.

² Homi Bhabha, « Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse », in *October* n° 28, printemps, 1984. Texte repris dans *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.

³ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit. ; *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduction François Bouillot, Paris, Payot, 2007, p. 148.

⁴ Yves Clavaron, « Bilan critique », in « Études postcoloniales », revue *Poétiques comparatistes*, Société française de littérature générale et comparée, Paris, Lucie éditions, 2011, p. 148-149.

1- Théories voyageuses et conflits idéologiques

Pour autant, de la même manière que les hommes et les femmes migrent d'un continent à l'autre, les idées et les théories peuvent aussi « voyager », afin d'être redéfinies à l'aune de nouvelles réalités sociales, politiques et académiques⁵. C'est le sens des analyses de Seloua Luste Boulbina :

Dans cette révolution, les Européens ont à réaliser ce qui leur est offert par d'autres qu'eux-mêmes, non-Européens. C'est ce qu'il est convenu désormais d'appeler « provincialisation ». Ils ont à saisir non comment ils ont essaimé leurs connaissances diverses et variées à travers le monde, dans une mondialisation qui n'a pas toujours dit son nom mais comment ils ont intégré dans leurs façons de faire et de penser ce qui leur est venu d'ailleurs. Pour ce faire, la migration est indispensable, qui fait bouger les distances et les limites entre Européens et non-Européens. Pas de migration, toutefois, sans émigration ou sans immigration⁶.

La migration des idées dont il est question ici demeure à la fois opératoire et définitoire dans la manière de saisir le projet de la pensée postcoloniale. Il apparaît dès lors important de la comprendre comme une pensée du/en mouvement, de la mise en relation et de la prise en charge d'une pluralité disciplinaire.

Jean-Marc Moura soulève la question de l'idéologie : « Une approche postcoloniale, intéressée par l'enracinement historique et social de la littérature, refuse les simplifications idéologiques qui font fi des réalités linguistiques⁷ ». Or, il est souvent fait un rapprochement entre les théories postcoloniales et l'idéologie politique. Certains critiques vont d'ailleurs jusqu'à comparer le fonctionnement du postcolonialisme à la manifestation littéraire d'une certaine gauche politique. Le fait que les théories postcoloniales développent un discours critique, déconstruisent un certain nombre de canons ou de discours établis et mettent en avant le combat des minorités, semble renforcer sans doute ce rapprochement avec un certain fonctionnement de la gauche politique⁸. Et si l'on en croit – dans les termes et les positionnements – la différence entre la gauche et la droite, on peut mieux saisir la porosité des frontières entre le projet politique de la gauche et une logique progressiste, observable dans les sciences humaines et la littérature.

⁵ La formule vient d'Edward Said, « Traveling Theory » in *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, 1983, p. 226.

⁶ Seloua Luste Boulbina, « La décolonisation du savoir et ses théories voyageuses », in *Revue Rue Descartes, La migration des idées*, 2013 /2, (n°78), <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-2-page-19.htm>, mis en ligne le 10 juillet 2013, consulté le 17 août 2021.

⁷ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, op. cit., p. 41.

⁸ Pour une saisie rapide et simple du fonctionnement de la gauche politique, on peut opportunément lire : Patrick Moynot, « La droite et la gauche expliquées à ma fille », *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/idees/article/2012/03/20/la-droite-et-la-gauche-expliquees-a-ma-fille_1672507_3232.html, publié le 20 mars 2012, consulté le 25 août 2021. On peut aussi consulter l'ouvrage collectif coordonné par Cécile Amar et Marie-Laure Delorme, *Qu'est-ce que la gauche ?* Paris, Fayard, 2017.

Les récents débats sur « l'islamo-gauchisme » et l'université, qui ont défrayé la chronique en saturant l'espace médiatique, ont en effet polarisé l'attention de l'opinion universitaire et scientifique. Les études postcoloniales ont le malheur d'intégrer en leur sein la réalité historique de la colonisation qui tend à absorber tout l'horizon. Or, pour répondre à cette vision étriquée et réductrice des études postcoloniales, nombreux sont les auteurs et chercheurs, d'origines disciplinaires variées qui s'associent pour apporter des éclairages nécessaires à l'avancement de la discussion. C'est le cas d'Alain Mabanckou et de Dominic Thomas qui co-signent l'article « *Pourquoi a-t-on peur des études postcoloniales en France⁹?* ». Sous cette question non rhétorique se déploie un argumentaire dont l'objectif est de faire une réponse rapide à une tribune co-signée par un groupe de chercheurs parmi lesquels Laurent Bouvet et Pierre-André Taguief, présenté comme le principal instigateur.

Le colonialisme apparaît comme le point d'achoppement du débat et la ritournelle fondamentale des études postcoloniales. Alors que les auteurs de la tribune publiée dans les colonnes de *L'Express*, « Les bonimenteurs du postcolonial *business* en quête de respectabilité académique » affirment : « Le principal travers des *postcolonial studies* tient à ce que ses adeptes voient du colonialisme partout et qu'ils érigent ce dernier en principe d'explication universel¹⁰ », Alain Mabanckou et Dominic Thomas répliquent :

Les Études postcoloniales — en anglais *Postcolonial Studies* —, apparues dans les années 1980 en Amérique du Nord et en Inde, et bien plus tard en Europe, nous exhortent à repenser notre vision du monde en prenant en compte l'influence de la colonisation. Ce n'est sans doute que ce mot colonisation que beaucoup retiennent pour décrier à tort ces études et, en passant, certains historiens français de la nouvelle génération œuvrant depuis des décennies pour ce champ de recherche¹¹.

De fait, si les signataires de la tribune sur « les bonimenteurs du postcolonial business » considèrent que « Les études postcoloniales forment ainsi une nébuleuse plutôt qu'une école de pensée ou un champ de recherches défini par sa méthodologie, sa conceptualité spécifique et un corps d'hypothèses¹² », ils précisent leur point de vue sur l'étude de la colonisation :

Soyons clairs. Il est possible d'étudier sans esbroufe, sans mythologie victimaire, sans volonté de vengeance ni ressentiment, les héritages polymorphes de l'esclavage et de la colonisation, il est

⁹ Alain Mabanckou et Dominic Thomas, « Pourquoi a-t-on si peur des études postcoloniales en France ? », *L'Express*, https://www.lexpress.fr/actualite/pourquoi-a-t-on-si-peur-des-etudes-postcoloniales-en-france_2115044.html, publié le 16 janvier 2020, consulté le 22 août 2021.

¹⁰ Nathalie Heinich, Isabelle Mecquenem, Dominique Schnapper, Pierre-André Taguief & Véronique Taquin, « Les bonimenteurs du postcolonial business en quête de respectabilité académique », *L'Express*, https://www.lexpress.fr/actualite/politique/les-bonimenteurs-du-postcolonial-business-en-quete-de-respectabilite-academique_2112541.html, publié le 26 décembre 2019, consulté le 25 août 2021.

¹¹ Alain Mabanckou et Dominic Thomas, « Pourquoi a-t-on si peur des études postcoloniales en France ? », article cité.

¹² Nathalie Heinich, Isabelle Mecquenem, Dominique Schnapper, Pierre-André Taguief & Véronique Taquin, « Les bonimenteurs du postcolonial business en quête de respectabilité académique », article cité.

même nécessaire de s'engager dans de tels travaux, en respectant les normes de la recherche scientifique. Mais c'est précisément ce que ne font pas les idéologues décoloniaux ou indigénistes et leurs cousins postcolonialistes, en dépit de leurs efforts pour acquérir une respectabilité académique¹³.

Face à une telle remarque, la réponse porte sur la maîtrise du discours historiographique et la représentation de l'histoire :

Si dans le milieu universitaire français ces études alimentent encore des réticences c'est que beaucoup de chercheurs sont angoissés à l'idée que leur fonds de commerce — l'histoire racontée ou enseignée unilatéralement sous le prisme de la gloriole occidentale avec ses canons traditionnels — ne tombe définitivement en faillite et qu'une autre page s'ouvre, contredisant ou nuanciant le récit national et égocentrique français, pour une conception plus éclatée et la remise en cause des vérités toutes faites¹⁴.

À y regarder de plus près, ce qui se joue ici n'est pas loin d'un combat académique mâtiné d'une liaison dangereuse entre l'idéologie politique et l'esprit scientifique. Au fond, si les uns récuse l'obsession de prendre le colonialisme comme fondement d'une démarche scientifique, les autres dénoncent une réaction militante comportant un message à peine voilé :

Ils préservent avec toute l'énergie du désespoir le discours traditionnel de l'Occident, minimalisent ou normalisent la colonisation qui, dans leur inconscience, et peut-être même dans leur conscience, sera toujours considérée comme une "entreprise positive" que devraient applaudir les descendants des anciens territoires colonisés par la France. La vérité vient donc toujours du Nord, et ce qui provient hors de ce "centre" ne pourrait être pris au sérieux. La pensée serait en conséquence verticale, et ceux qui sont en bas devraient congratuler ceux qui, apparemment, sont au-dessus, bien installés à la droite de Dieu¹⁵.

L'on peut se rendre compte que la disparité des points de vue n'empêche pas l'émergence d'une préoccupation partagée : celle de l'apport épistémologique ou du décentrement de la vérité par les études postcoloniales. C'est de notre point de vue la seule chose qui compte au-delà des motivations ou des accusations à connotations raciales, ethniques, politiques et idéologiques. Disons-le, tous ces éléments : race, ethnie, et idéologie peuvent participer d'une logique dogmatique susceptible de faire obstacle à l'essor de la pensée et à son renouvellement.

Qu'à cela ne tienne, les études postcoloniales sont comme mises en demeure de creuser profond leur sillon et de redéfinir sans cesse leurs orientations. Elles seraient ainsi une vérité alternative qui susciterait toujours un débat contradictoire et non des prises de positions crispées qui paralysent le mouvement du savoir. Et comme le dit ailleurs François Cusset à propos des usages de la théorie :

¹³ *Idem.*

¹⁴ Alain Mabanckou et Dominic Thomas, « Pourquoi a-t-on si peur des études postcoloniales en France ? », article cité.

¹⁵ *Idem.*

Qu'on parle le patois derridien ou le dialecte foucauldien, la chose est entendue, peut-être même mieux qu'elle ne l'a jamais été en France : il n'y a plus désormais de discours de vérité, mais de seulement des *dispositifs* de vérité, transitoires, tactiques, politiques¹⁶.

Et même si « la question de l'histoire occupe une place fondamentale dans les réflexions postcoloniales¹⁷ », il n'en demeure pas moins que les études postcoloniales procèdent d'une transformation profonde dans le champ des idées en général. Au-delà de la pléthore d'arguments avancés, de la multitude de colloques organisés ainsi que des centaines d'ouvrages écrits ou co-écrits, la question des enjeux esthétiques de la pensée postcoloniale demeure.

2- Postures et poétiques postcoloniales

Les auteurs adoptent des postures qui s'inscrivent dans l'esthétique déployée dans leur œuvre, qui sont parfois qualifiées d'« impostures » dans le cadre du vif débat sur les études postcoloniales¹⁸. Dans son essai *Postures littéraires*, Jérôme Meizoz, présente différentes définitions. Ainsi entre analyse du discours et sociologie littéraire, l'auteur avance que « La “posture” est la manière singulière d'occuper une “position” dans le champ littéraire¹⁹ ». Si l'on suit les arguments de Jérôme Meizoz, l'on se rend compte que l'auteur à travers ses prises de paroles, sa manière d'écrire ou même de se présenter en public tient à se singulariser en vue d'occuper une place dans le champ. Et c'est, en effet, dans cette recherche et cette construction permanente de soi et de son style qu'il se positionne comme élément à part entière, une référence en quelque sorte. Toutes ces stratégies font donc partie de ce que Jérôme Meizoz nomme les « indicateurs de posture²⁰ ». Et puisqu'il s'agit du point de vue postural de se constituer une « identité littéraire » par le biais de l'énonciation, du circuit éditorial ou des apparitions médiatiques, « la posture n'est pas seulement une pose, une coquetterie, [encore moins] un artifice conscient²¹ ». Elle s'arc-boute aussi bien dans la fiction que dans l'acte discursif qui propulse cette fiction. De fait, la notion de posture recouvre celle rhétorique, d'*ethos*²². Les choix formels et thématiques de l'auteur deviennent dès lors importants dans la manière de le lire et de déchiffrer son propos : « On peut alors étudier relationnellement la

¹⁶ François Cusset, *French theory*, *op. cit.*, p. 143.

¹⁷ Myriam Suchet, « Approches historiographiques », in Collectif Write Back, *Postcolonial studies : Modes d'emploi*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸ À ce propos on peut, entre autres, consulter l'ouvrage de Pierre-André Taguieff, *L'imposture décoloniale. Science imaginaire et pseudo-antiracisme*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2020. Ou encore l'article de Kathleen Gyssels, « Les crises du « postcolonial » ? Pour une approche comparative », in *Revue internationale de politique comparée, Les espaces linguistiques : nouveaux acteurs dans la mondialisation*, Paris, De Boeck Supérieur, 2007/1, vol. 14, p.151-164.

¹⁹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slaktine, 2007, p. 18.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibid.*, p. 19.

²² *Ibid.*, p. 22.

position dans le champ, les options esthétiques d'un auteur, ses conduites littéraires publiques, et son *ethos* discursif²³ ». Que ce soit du point de vue langagier, fictionnel ou rhétorique, la notion de « posture » peut aider à formuler une esthétique de la réception qui sache prendre en compte la dynamique entre la rumeur du monde et la poétique qui se dégage des écrits d'un auteur. Ainsi, du point de vue rhétorique, comment élaborer une critique sur la notion de posture dans le champ postcolonial de la création ? Quel peut en être l'intérêt ?

L'ouvrage dirigé par Anthony Mangeon, *Postures postcoloniales*²⁴, relie la question de la posture à celle des études postcoloniales. Dans les premières lignes qui énoncent l'objet de cette somme critique, il n'est pas question de défendre tous azimuts les études postcoloniales, mais de prendre en compte leur apport en matière littéraire :

Pour prendre acte des études postcoloniales, sans négliger leurs paradoxes, il nous a donc paru utile de nous intéresser à la question des postures, laquelle s'inscrit en filigrane de nombreuses publications récemment consacrées aux théories postcoloniales ou aux littératures postcoloniales²⁵.

Désormais, les enjeux du débat sur le postcolonial se définissent, sinon se recentrent sur les dispositifs d'écriture et leur renouvellement par les écrivains postcoloniaux. Ainsi, les « sources des postures²⁶ » sont nombreuses. Selon Patrick Sultan, cité par Anthony Mangeon, un des traits caractéristiques de la posture d'un auteur postcolonial réside dans « la primauté accordée à la subjectivité, ainsi qu'une volonté affichée d'être perçu comme un éclaireur, à la croisée des mondes culturels et de leurs traditions littéraires, entre nationalisme et cosmopolitisme²⁷ ». D'autres pensent que la question de la posture rime aussi avec mise en scène littéraire de soi comme dans l'autobiographie associée aux questions mémorielles. À ce propos, Steeve Renombo considère que « les écritures estampillées postcoloniales rendent lisibles une poétique et une politique singulières²⁸ ». Lydie Moudileno, dans son essai sur le roman congolais, utilise le terme de « parade postcoloniale » dans une double acception de « manifestation publique » et de « stratégie de défense » et montre que la problématique de l'identité est traitée désormais sur le mode de la « mise en scène » et de la « dramatisation²⁹

²³ *Ibid.*, p. 23.

²⁴ Anthony Mangeon (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2012.

²⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Steeve Renombo, « Portrait de l'écrivain postcolonial en cartographe : poétique et politique du lieu dans *Places des fêtes* de Sami Tchak », in *Postures postcoloniales, op. cit.*, p. 151.

²⁹ Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales, La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2006, p. 17.

». « Posture » et « Parade » ont en partage le présupposé d'Achille Mbembe : « la postcolonie est le régime par excellence du simulacre³⁰ », l'idée de la mise en scène et du faire semblant.

De son côté, dans son essai *Poétique du roman postcolonial*, Yves Clavaron propose quelques critères esthétiques pour définir le roman dit du sud. Mettant en avant la production africaine en langues européennes (français et anglais), il affirme :

Le roman du sud se caractérise, à la fois, par la mise en scène d'une autre forme de réel, à une double échelle, locale et continentale, et l'élaboration d'une esthétique qui, sans renoncer au canon réaliste, intègre les codes du mystère et du surnaturel, excédant ainsi les normes du roman européen du XIX^e siècle³¹.

Prenant plus concrètement exemple sur le roman *Tout-monde* d'Édouard Glissant et la manière dont ce dernier met en relation les Antilles et l'Égypte par le biais d'un narrateur qui se déplace « sans transiter par Paris », Yves Clavaron estime que le roman postcolonial procède ainsi au renouvellement d'une cartographie du monde. C'est aussi une manière « d'afficher une spécificité géographique par rapport à l'ordre et au centralisme européens³² ». Mais pour qu'advienne cette « vision totalisante du monde³³ » que recouvre la prose postcoloniale, l'auteur met en évidence quelques éléments thématiques devenus au fil du temps des notions incontournables des théories postcoloniales. Pour Yves Clavaron en effet, les fondements d'une poétique postcoloniale sont d'abord à rechercher dans la notion-clé d'hybridité ou de métissage. Il va ainsi du postulat selon lequel « L'œuvre postcoloniale manifeste une inscription forte dans son espace d'énonciation, qui est en même temps un espace de coexistence entre différents univers symboliques, autochtones et européens³⁴ ». Le roman postcolonial fait dès lors écho à un espace où se recyclent différents héritages, car au fond la notion d'hybridité est mobilisée pour rendre compte des influences réciproques entre les cultures du colonisé et du colonisateur. Les manifestations littéraires de l'hybridité sont donc « l'intertextualité » ou « la transtextualité³⁵ ». Par ailleurs, Yves Clavaron envisage la relation entre poétique et éthique comme une manière générique de pointer la place de la morale, de l'histoire et de la politique dans l'esthétique postcoloniale. Ainsi, passe-t-on de la poétique à la « poétique ». Il faut croire que ce néologisme revient, dans une moindre mesure, à signaler le roman postcolonial comme

³⁰ Achille Mbembe, « Notes provisoires sur la postcolonie », *Politique africaine*, n° 60, décembre 1995, p. 83, cité par Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales, La fabrication des identités dans le roman congolais op. cit.*, p. 21.

³¹ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial, op. cit.*, p. 9.

³² *Idem.*

³³ *Ibid.*, p. 10.

³⁴ *Ibid.*, p. 11.

³⁵ *Idem.*

le réceptacle d'une somme de valeurs. La poétique entre en relation avec la puissance d'agir du sujet colonisé :

Le roman est ainsi en adéquation avec le concept d'*agency* qui définit l'acte par lequel le colonisé revendique sa position de sujet, dans le discours, mais aussi dans la transformation à accomplir, afin d'aboutir à une charge du devenir collectif, d'un point de vue éthique, politique et historique³⁶.

Pour rendre lisible cette poétique et ainsi déchiffrer le roman postcolonial « comme voie d'accès à une forme de connaissance morale », Yves Clavaron fonde son hypothèse sur différentes catégories que sont le proverbe et le conte, sans omettre les différents régimes de l'histoire des peuples anciennement colonisés.

Pour sa part, Jean-Marc Moura insiste sur la nécessité de dégager une poétique des lettres postcoloniales : « Je propose d'élaborer celle-ci à partir de l'analyse sociodiscursive, en recourant notamment à la notion de scénographie, qui régit à l'instabilité énonciative caractéristique de l'écriture francophone en contexte (post)colonial³⁷ ». La scénographie telle que redéfinie par Jean-Marc Moura peut tout aussi bien être envisagée dans les littératures anglophones. Dès lors, la scénographie, comme scène littéraire où adviennent les possibilités d'une posture postcoloniale, nous interpelle sur l'utilité de prendre en compte « un ensemble d'éléments à la fois liés aux formes textuelles et aux déterminations tant sociales qu'institutionnelles³⁸ ». C'est donc à partir de cette prise en charge du continuum extratextuel et intratextuel qu'il faut aussi envisager la poétique postcoloniale. En somme, penser les théories postcoloniales comme un dispositif de vérité, puis formuler leur scientificité, revient une fois de plus à indiquer ce qui en fait la substance et les moteurs dans la prose contemporaine.

À l'issue de ce tour d'horizon critique et théorique, notre objectif est désormais de clarifier les termes à travers lesquels se décline notre contribution aux travaux déjà existants. Dans les lignes qui vont suivre, notre propos consiste donc à dévoiler ce qui, de notre point de vue, fait que le roman du retour ressortit complètement à la poétique postcoloniale. Nous tenterons pour ainsi dire de répondre aux questions suivantes : qu'est-ce qui du point de vue narratif et figural permet de définir un roman comme roman du retour ? En quoi ces éléments participent-ils d'une littéarité censée fonder un régime littéraire nouveau ? Quelles sont du point de vue poétique les transformations qu'opère le roman du retour dans la prose francophone et anglophone postcoloniale ?

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁷ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, op. cit., p. 19.

³⁸ *Idem.*

Tout d'abord nous aborderons la question des autorités permanentes dans la construction et le déploiement du roman du retour. Il s'agira de distinguer essentiellement deux catégories qui font du récit le lieu où l'auteur exprime une volonté de s'inscrire dans l'éternité. Ensuite, en réfléchissant sur les influences, nous verrons comment le roman du retour se conçoit comme l'héritier de nombreuses figures tutélaires. Nous examinerons les différentes conversions morphologiques à l'œuvre dans le récit en partant de l'étude de certains personnages. Enfin, la question de la filiation et de l'affiliation retiendra aussi notre attention. Il y sera question de déterminer la manière dont le roman du retour en contexte postcolonial est irrigué par les débats sur les mutations du statut de l'auteur, sur la citoyenneté des sujets postcoloniaux et sur le fonctionnement de la fiction à l'heure de la complexité.

CHAPITRE I : LES AUTORITES PERMANENTES DU ROMAN DU RETOUR

Plus que d'autres peut-être, les littératures postcoloniales posent la question de l'autorité et du statut de l'auteur par leur projet de « *writing back* ». À propos de l'autorité en littérature et de ses enjeux esthétiques et théoriques, Frances Fortier et Andrée Mercier affirment :

Entre l'*auctoritas* médiévale qui engageait la responsabilité de l'*auctor*, la déconstruction savante qui a proposé le décentrement du sujet, et la résurgence récente de l'auteur, la notion d'autorité a subi bien des avatars. Il nous semble aujourd'hui opportun de lui assigner une place au sein de la théorie littéraire, en la dotant d'une valeur opératoire susceptible de donner sens aux productions littéraires contemporaines. Il s'agit, en quelque sorte, de raffiner la conception de l'autorité narrative en prenant en considération la diversité de ses modalités et de ses figurations aussi bien dans les travaux théoriques que dans les œuvres littéraires elles-mêmes³⁹.

De fait, la critique de la notion d'autorité est traditionnellement associée à celle d'auteur. Ainsi de « l'autorité » à « l'auteurité »⁴⁰, la frontière est mince, d'autant que l'autorité peut être comprise ou évaluée sous le prisme des variations posturales d'un auteur. L'autorité ne serait donc plus seulement à envisager à travers la notoriété d'un auteur, mais il faudrait aussi la saisir comme dotée d'une fonction singulière dans la fiction tout en examinant ses modalités de représentation.

Même si l'on aurait pu s'intéresser aux « formes contestataires (la parodie, la satire, le burlesque comme autant de pieds de nez à l'autorité) », qui entrent dans la constitution « des genres autoritaires⁴¹ », nous mettrons plutôt l'accent sur d'autres paramètres. Ainsi l'écriture du retour mobilise ce que nous pouvons nommer les autorités permanentes ou des formes intemporelles à l'œuvre dans le récit à savoir : l'histoire, les mythes et les légendes. Prises comme les figures d'une poétique du retour, elles sont l'expression d'un « retour lyrique [à la terre] de ceux qui en avaient été exclus [ou tenus à distance] et qui, tels des cartographes d'un temps nouveau, la redessinent, la redistribuent, selon des configurations dramatiques, fantasmatisques, interstitielles et bientôt aléatoires⁴² ». Réfléchir sur les autorités permanentes revient à investir l'autorité du récit du retour et partant de celui ou celle qui l'écrit. Ces autorités permanentes qui tissent le roman du retour font de celui-ci l'expression d'une posture qui consiste à appréhender la littérature postcoloniale comme une prose de référence sans verser dans l'autoritarisme du récit.

³⁹ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », in Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature. Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Presses universitaires de Rennes, 2010, <https://books.openedition.org/pur/40534?lang=fr>, publication sur OpenEdition Books : 20 septembre 2016, consulté le 03 septembre 2021.

⁴⁰ Marta Lacomba, « De l'autorité à "l'auteurité" ». L'argument d'autorité dans le paradigme littéraire d'Alphonse X », in Federico Bravo (dir.), *L'argument d'autorité*, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2014.

⁴¹ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », article cité.

⁴² Steeve Renombo, « *Portrait de l'écrivain postcolonial en cartographe* », article cité, p. 154.

A- Le primat de l'histoire et de la mémoire

En ce qui concerne l'investissement de l'histoire en littérature, « Le chercheur est placé devant une *possibilité d'écriture*. Réciproquement, *une possibilité de connaissance* s'offre à l'écrivain : la littérature est douée d'une aptitude historique, sociologique, anthropologique », avance Ivan Jablonka⁴³. Il faut dire que cette plasticité de la littérature fait d'elle l'un des dispositifs par excellence pour saisir d'une autre manière le fait ou la vérité historique. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue les influences réciproques, la manière dont les deux disciplines se croisent pour s'enrichir mutuellement. À ce titre, des travaux comme ceux de Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*⁴⁴, ou encore de Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*⁴⁵, montrent que s'il existe une écriture de l'histoire comme fait réel, il existe aussi une poétique de l'histoire.

Dans le contexte postcolonial, la poétisation voire la littérisation de l'histoire se décline tel un impératif dans l'acte de création. L'écrivain semble y avoir obligatoirement recours comme s'il devait en finir avec une forme de vacance de l'histoire, de son histoire. À l'issue d'expériences comme l'esclavage, la traite négrière et la colonisation, l'histoire des peuples jadis opprimés est semblable à « un corps sans tête⁴⁶ ». Ainsi, réinvestir l'histoire par le moyen de la fiction apparaît comme une impérieuse nécessité, car pour Édouard Glissant :

Ne disons pas d'on ne sait quelle histoire, car pour ce qui est de l'histoire, notre histoire, il nous reste à la déterrer ou à l'élever, en nous et parmi nous. Ce qui nous donne, pour le moment, le plaisir trouble de fréquenter cette illusoire éternité⁴⁷ ».

En conséquence, interroger la place de l'histoire dans le roman du retour en contexte postcolonial consiste à voir comment les auteurs tentent de côtoyer ou d'atteindre l'éternité par des pratiques et des formes signifiantes.

⁴³ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014, p. 12.

⁴⁴ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

⁴⁵ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, [1975], 2002.

⁴⁶ Édouard Glissant, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 17.

⁴⁷ Édouard Glissant, *Tout-monde*, *op. cit.*, p. 17.

1- Léonora Miano et l'histoire comme demeure à retrouver

À la lecture de *Tels des astres éteints*, on peut dire que le postulat général de Léonora Miano est qu'il faut habiter son histoire, à défaut de tenter de renouer avec elle tout en rappelant que, pour elle, le roman est dédié « aux identités frontalières ». Ainsi, même pour « habiter la frontière⁴⁸ », il faut un minimum de connaissance et une exigence de conscience de son histoire. Nous voudrions ainsi mettre en avant deux éléments de l'esthétique et des potentiels épistémologiques que renferme le roman *Tels des astres éteints*, à savoir la genèse historique du texte littéraire et la manière dont l'histoire innerve le tissu littéraire.

Tout d'abord, l'histoire se présente chez Léonora Miano comme le lieu inaugural de la création littéraire. En effet, l'histoire semble antérieure à toute idée d'écriture ou de représentation. Par métonymie, l'Afrique est l'autre nom de cette histoire et son caractère à la fois indicible et insaisissable fonde tout acte de pensée à son égard. Pour illustrer cette prédominance de l'histoire africaine dans le tissage du récit, le texte s'ouvre par le titre-prière « Come Sunday⁴⁹ », l'un des titres de l'album *Black, Brown and Beige* de Duke Ellington. Mais si Léonora Miano se sert de ce titre comme cadre référentiel de la diégèse, ce n'est pas pour revenir sur la souffrance des Noirs américains à la manière de Duke Ellington, mais pour mieux mettre en perspective le sort des Noirs africains. Ceci ne revient pas à occulter la ségrégation raciale en Amérique, mais Léonora Miano semble ici jouer sur une idée qui s'est érigée en un principe indépassable à savoir l'exclusion et le déni qui ont présidé à la façon d'écrire et de représenter l'Afrique et les Africains. C'est surtout un prétexte pour désigner la place de l'Afrique et de son histoire dans l'imaginaire mondial en partant de « l'impensé colonial ». Pour Mathieu Rigousse, qui s'intéresse à la situation française :

L'impensé colonial désigne la persistance, la résurgence ou la reformulation de schémas imaginaires qui avaient été institués pour légitimer l'ordre colonial et qui survivent dans la pensée républicaine moderne⁵⁰.

C'est donc contre des poncifs tenaces que se formule une écriture du retour postcolonial soucieuse de redéfinir les contours et le contenu de l'histoire. Pour Léonora Miano, l'Afrique exige que l'on se souvienne d'elle non pour ressasser ses « spasmes lointains⁵¹ », mais pour

⁴⁸ Léonora Miano, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012.

⁴⁹ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁰ Mathieu Rigousse, « L'impensé colonial dans les institutions française : la « race des insoumis », in Achille Mbembe, Françoise Vergès, *et al.* (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, <https://www.cairn.info/ruptures-postcoloniales--9782707156891-page-196.htm>, mis en ligne le 25 novembre 2010, consulté le 7 septembre 2020.

⁵¹ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 13.

fournir un discours qui sache la débarrasser de la négation qui l'auréole. En outre, c'est aussi le moment d'atténuer la charge des contradictions et des contrariétés que suscite à chaque fois l'évocation de ce continent. Ainsi écrit-elle :

Toi, la terre qui n'existe pas. Toi, le creux dans lequel tous projettent leur néant. Ils te rêvent de loin, se créent en toi un espace à dominer, à sublimer, à façonner, à mépriser, à révéler, à sauver. Aucun ne saisit véritablement ton épaisseur, ta densité. Pas même tes enfants. Ils ne savent plus que tu vis. Que tu as tes propres désirs, tes rêves à toi aussi, inlassablement effacés derrière la figure qu'ils t'ont construite. Leur parole devient ton unique réalité. Tu es un décor, pas un membre du grand corps de l'univers⁵².

Ce passage traduit la propagation de l'onde de choc de l'impensé colonial. Elle se traduit notamment à travers la récurrence de la structure négative liée à l'existence du continent, la désignation d'une réalité spatiale de l'Afrique occultée par une absence désignée par « le néant » et, enfin, la série de perceptions sémantiques contradictoires : « dominer, sublimer, façonner, mépriser, révéler, etc. » Pour l'écrivaine, faire œuvre de littérature devient alors un prétexte à l'écriture d'une histoire éclatée et démembrée de l'Afrique à laquelle il s'agit de redonner la parole.

Dans *Tels des astres éteints*, l'enjeu esthétique se fonde sur une situation négative pour dire ce que l'Afrique et son histoire devraient être. L'Afrique apparaît comme la figure de référence ou d'autorité en raison de son ancienneté : « Tes enfants aussi la chantent, cette parole. Dans leurs chants, ils te nomment. Mère des mondes. Terre originelle. Toujours très loin derrière les temps présents, dans un passé dont la trace se discute⁵³ ». L'écriture situe ici l'Afrique dans un temps primordial qui se nourrit de sa puissance matricielle. Par leur valeur hyperbolique, des expressions telles que « Mère des mondes » ou « Terre originelle » entrent en contraste avec les manifestations et les survivances de l'impensé colonial. L'écriture de Léonora Miano vise ainsi à « élever » l'histoire, d'après le mot d'Édouard Glissant. Aussi, ce discours quasiment cosmologique coïncide avec le rôle de l'écrivain postcolonial dans son rapport à l'histoire et relève d'une forme de contre-discours comme le note Yves Clavaron :

L'une des missions que s'assignent les écrivains postcoloniaux est donc de construire un autre discours sur l'Histoire récente ou contemporaine de l'Afrique, de relire les événements à l'aune d'autres valeurs que celles léguées par la métropole coloniale et de montrer également que le continent noir n'est pas entré dans l'Histoire avec l'arrivée des Européens, contrairement aux allégations du discours colonial⁵⁴.

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial, op. cit.*, p. 117-118.

Mais au-delà de cette contre-histoire produite par la présentation de l'Afrique comme continent-matrice, encore faut-il évaluer la manière dont cette histoire du continent noir infuse la fiction.

En outre, l'effet d'amplification verbale peut permettre de mesurer la figuration de l'histoire en tant qu'autorité permanente dans le roman du retour. Si l'antériorité réelle ou supposée de l'Afrique fait débat, la littérature postcoloniale porte la volonté de graver la mémoire d'un espace à la fois adoré et décrié :

Tes avants ne semblent que supposés. As-tu jamais existé ? Devant toi, on sème ce verbe aride, stérile, insignifiant. Terre. Mère. Entends comme on te fixe. Sens comme on te pétrifie. Mais l'éternité, on n'y prend pas assez garde, ne vient qu'après la vie. Tu n'es donc plus de ce monde. Tu n'y es qu'un discours⁵⁵.

La charge verbale exacerbée qui accompagne la diction et la fiction de l'histoire de l'Afrique traduit ici la distance entre le lieu et le sujet. Bien que l'identité du narrateur de cette *Intro : Come Sunday*⁵⁶ ne soit pas clairement connue, on suppose qu'il s'agit de l'un des trois protagonistes que sont Amok, Shrapnel et Amandla. Or, ils sont tous des Afrodescendants et leur relation à l'Afrique s'énonce essentiellement sous la forme de l'hyperbole et de l'exagération. Le passage cité reflète, en creux, l'idée d'une Afrique perçue comme berceau de l'humanité comme le montre le rapprochement entre « Terre » et « Mère ».

Objet d'une dramatisation verbale accrue, la représentation de l'Afrique se vide de sa matérialité pour laisser place à une saisie d'ordre discursif. Ce n'est plus que dans l'écriture que l'Afrique est susceptible d'être dite ou appréhendée. Ce faisant, elle est sortie des cadres spatiaux réels pour évoluer dans une géographie de l'imaginaire. Toutefois, penser ou saisir cette immensité continentale, civilisationnelle et historique à partir de l'immatérialité du discours peut apparaître comme une gageure. Une partie de l'intelligentsia africaine s'accorde pour penser que l'Afrique a besoin d'être mise en scène par la littérature pour penser son avenir. Felwine Sarr rejoint ainsi Léonora Miano dans cette idée :

[...] plus que d'un déficit d'image, c'est de celui d'une pensée et d'une production de ses propres métaphores du futur que souffre le continent. [...].

Dans ces conditions, pourquoi articuler une pensée portant sur le présent et le devenir du continent africain ? Parce que les sociétés s'instituent d'abord dans leurs imaginaires. Ceux-ci sont les forges desquelles émanent les formes qu'elles se donnent pour nourrir la vie et l'approfondir, hisser l'aventure sociale et humaine à un autre palier⁵⁷.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵⁶ Léonora Miano ouvre son récit en donnant la voie à une pythie qui reprend, sous forme prophétique, *Come Sunday* l'un des morceaux de Duke Ellington.

⁵⁷ Felwine Sarr, *Afrotopia*, *op. cit.*, p. 12.

Du point de vue narratif, les trois personnages de Léonora Miano sont singulièrement attachés à l'histoire du continent. On peut même dire que le roman est un récit de filiation, puisqu'il met en avant la volonté d'établir un lien génétique avec le continent originel. Ainsi Amandla, née en Guyane, voue un culte passionné au continent africain. C'est donc à l'issue du récit « L'Histoire, l'origine⁵⁸ » que lui conte sa mère que « le rêve du pays Primordial s'était insinué en elle. La parole, les actes de sa mère, l'avaient créé, consolidé⁵⁹ ». Se considérant désormais comme membre à part entière de cette grande « Histoire », son évocation du continent s'énonce à la manière d'une poétique de la transe :

Sitôt qu'elle fermait les yeux, les mêmes images revenaient. La terre rouge, les forêts sacrées, les flamboyants, les royaumes antiques, le soleil souverain, qui ne permettait pas qu'on oublie que l'Unique se manifestait en lui⁶⁰.

Les termes « rouge », « flamboyants » et « soleil souverain » suggèrent une intensité lumineuse qui colore la vision onirique du continent. L'Afrique est ici perçue et projetée sous forme d'un tableau éclatant, d'un objet esthétique flamboyant. En outre, le réseau sémantique de la primordialité, « antiques » et « souverain », conforte la dimension sacrale de l'Afrique. De ce point de vue, le discours littéraire constitue le lieu à partir duquel l'Afrique se constitue en une terre d'histoire portée à incandescence par la vision. L'esthétique retenue sublime le rêve et le souvenir de la terre primordiale en une figure de l'autorité qui interdit son oubli comme en atteste l'usage de la majuscule dans l'adjectif substantivé « Unique ».

En somme, l'histoire réécrite ou réinventée est chargée d'un nouveau savoir et ouvre de nouvelles perspectives. Le projet du retour d'Amandla correspond à une fétichisation de l'histoire ancestrale et d'un continent fantasmé : « Sur le sol ancestral, elle créerait l'école dont ses camarades de classe ne voulaient rien savoir, afin que les petits Kémites se réapproprient leur nom, leur terre, leur avenir ». Ainsi, « Elle leur raconterait la rupture, le démembrement. Ils auraient à cœur de vivre pour rebâtir la grande maison tombée en ruine⁶¹ ». On remarque, dans cette prise de position du personnage, que la conscience historique sature tout acte d'énonciation et fonde toute volonté de réhabilitation de soi et des siens. En cela, l'inscription de l'histoire dans la littérature par Léonora Miano fait écho à la volonté de la pensée postcoloniale de restituer à l'histoire son autorité pour fonder une communauté ou une nation. C'est d'ailleurs ce que souligne Yves Clavaron :

⁵⁸ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 76.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁶¹ *Ibid.*, p. 247.

La pratique romanesque des romanciers africains vise à une réappropriation de l'identité, celle de l'individu et de la nation, dont la littérature doit recomposer une image, moins simpliste que celle léguée par les africanistes en tout genre. Cette reconquête de l'Histoire doit permettre de jeter les bases de la nation qui, selon Jacques Chevrier, a deux fonctions : "d'une part, une fonction disciplinaire destinée à asseoir son autorité, et, d'autre part, une fonction d'intégration des individus à une communauté spirituelle"⁶².

À côté de cette saisie littéraire de l'Histoire comme figure d'autorité du roman du retour, la question de la mémoire est tout aussi essentielle.

2- Alain Mabanckou ou la mémoire individuelle au service de l'Histoire

Alain Mabanckou accorde la primauté non pas à l'Histoire, fût-elle rattachée à l'esclavage ou au colonialisme, mais à sa propre histoire, à ses souvenirs personnels pour revisiter la grande Histoire. Dès lors, ce n'est plus la monumentalité de l'Histoire africaine qui préside à la création littéraire. L'auteur choisit d'aller puiser dans l'histoire individuelle les éléments de son langage. Ainsi, l'écriture de la grande histoire est repensée à partir d'une écriture centrée sur soi. La posture littéraire d'Alain Mabanckou rejoint dans une moindre mesure le positionnement critique d'Achille Mbembe qui considère qu'à force de ressasser, sous le mode de la liturgie et de l'incantation, l'esclavage, la colonisation et l'apartheid, on finit par « hanter la doxa africaine ». Ainsi, ces motifs « constituent la sorte de prison dans laquelle, aujourd'hui encore, celle-ci [l'Histoire africaine] se débat⁶³ ». Prenant donc le parti de la trajectoire des souvenirs personnels, Alain Mabanckou s'écarte de ces « significations canoniques » qui ont trop servi de fondement à la représentation et à la saisie de l'Afrique et des Africains. Avec *Lumières de Pointe-Noire*, l'auteur produit avant tout un discours sur soi qui évite de parler au nom de toute l'Afrique. Alain Mabanckou insiste sur le rôle de l'expérience individuelle : « L'avenir de l'homme noir, c'est de se dire qu'il se construit là où il vit. Moi si je vis dans un pays, que ce soit en France ou aux États-Unis, j'essaie d'intégrer dans mon esprit que mon destin se construit au présent⁶⁴ ». L'auteur ne semble se nourrir et se construire qu'à partir de son présent laissant ainsi de côté sa vie passée au Congo. Mais ceci peut également se comprendre comme une simple posture qui consiste à se faire passer pour un écrivain diasporique sans attaches. Quoi qu'il en soit, le souvenir du Congo natal demeure fortement présent dans la démarche de création de Mabanckou. Pour tenter de sortir des lieux communs

⁶² Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op. cit., p. 121.

⁶³ Achille Mbembe, « À propos des écritures africaines de soi », article cité.

⁶⁴ Propos repris par Jean-Michel Devésa, « L'Afrique à l'identité sans passé d'Alain Mabanckou. D'un continent fantôme l'autre », in *Revue Afrique Contemporaine, L'Afrique dans la littérature, un continent en son miroir*, Paris, De Boeck Supérieur, 2012/1, (n°241), <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1.htm>, mis en ligne le 22 août 12, consulté le 08 septembre 2021.

propres à l'écriture de la dénégation de l'histoire africaine, *Lumières de Pointe-Noire* se place résolument du côté de l'investissement mémoriel.

La problématique de la mémoire est essentielle dans la pensée et la prose postcoloniales. Bien qu'elle soit envisageable sous le prisme des musées et autres mémoriaux ou expositions⁶⁵, c'est sa représentation littéraire qui nous intéresse, sauf à considérer le roman postcolonial comme la métaphore du musée ou d'un objet mémoriel. Il ne s'agit point ici de revenir sur le « devoir de mémoire⁶⁶ » réclamé aux anciennes métropoles et encore moins sur la manière dont la mémoire coloniale a été écrite dans la littérature africaine⁶⁷. On peut, en revanche, évoquer les lieux de mémoire selon Pierre Nora, mémoire-patrimoine qui procède d'une « exploration sélective et savante de notre héritage collectif, qui tire sa justification la plus vraie de l'émotion qu'éveille encore en chacun d'entre nous un reste d'identification vécue à ces symboles à demi effacés⁶⁸ ». Avec Alain Mabanckou, nous rechercherons les indices qui introduisent la mémoire comme exploitation d'un héritage individuel mais mis en relation avec une communauté.

Ainsi, à côté de sa conception matérielle, symbolique et fonctionnelle, la mémoire et ses lieux se forment et s'appréhendent également dans l'abstrait du langage et le registre métaphorique. Investir la mémoire chez Mabanckou revient donc à articuler le rapport entre lieux communs, souvenirs personnels et discours. Deux points seront ici examinés : d'une part, la dimension salvatrice de la mémoire et, d'autre part, la figuration des lieux de mémoire comme poétique de l'autorité du roman postcolonial. L'inscription littéraire de la mémoire peut procéder d'une injonction que reçoit le sujet de la part d'une figure d'autorité, en l'occurrence la figure maternelle. Dans son dernier échange avec sa mère, lequel sonne comme un adieu, Alain Mabanckou se souvient :

Nous étions dans ce bar depuis maintenant près d'une heure. Elle avait énoncé la plupart des noms des disparus de la famille. [...].

- Ne les oublie pas, ceux-là qui sont partis. Et le jour où tu ne verras plus ta propre silhouette c'est que toi aussi tu auras cessé d'exister⁶⁹.

Inscrit dès le début de la narration et mettant en avant une recommandation importante, ce passage se fonde sur une nécessité : la sauvegarde et le maintien du souvenir des membres

⁶⁵ Nicolas Bancel, *Le postcolonialisme*, op. cit., p. 49.

⁶⁶ On peut consulter à ce propos Oliver Laliou, « L'invention du "devoir de mémoire" », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 69, janvier-mars 2001, p. 83-94.

⁶⁷ Nous savons aujourd'hui que la mémoire coloniale s'est largement manifestée dans les écrits d'auteurs tels que : Chinua Achebe, Wole Soyinka, Aimé Césaire, Cheik Hamidou Kane, Ferdinand Oyono, Mongo Béti, etc.

⁶⁸ Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 7 vol., p. vii.

⁶⁹ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 32.

disparus de la famille. L'appel à se remémorer prime sur l'hommage qui doit être rendu aux disparus, car celui qui vit encore doit redouter l'oubli, dont il peut être à son tour victime. En outre, l'injonction d'assurer la pérennité de la mémoire des disparus se double d'une autre fonction qui est celle d'assurer le salut de celui qui se souvient. Alain Mabanckou apprend au cours de ce dernier échange que « nos ancêtres qui ne sont plus ici continuent de nous protéger nuit et jour...⁷⁰ ». C'est la dimension salvatrice de la mémoire qui est suggérée par l'auteur lorsque celui-ci doit faire face à la tyrannie de l'absence. Face à la disparition de parents et amis, l'auteur se rend compte que c'est une bonne partie de sa vie qui a cessé d'exister : « Je compte beaucoup de personnages ensevelis dans les ténèbres tandis que le soleil, tirant profit de mon absence, a consumé les fondements d'une enfance désormais égarée dans les lacis des souvenirs⁷¹ ». La mémoire va dès lors agir comme une arme contre la mélancolie de l'auteur qui se lance dans une exhumation de son passé :

Une voix me murmure qu'un gamin va naître jadis, avec déjà une dentition ferme et un cuir chevelu touffu et crépu. J'entreprends donc les fouilles avec l'opiniâtreté d'un anthropologue. Mon outil ? Une pioche corrodée par le sel des regrets. Une pioche dont la manche tient grâce au fil de fer de la mémoire⁷².

L'effort mémoriel apparaît comme le dernier rempart du sujet face à la douleur et au vacillement de l'être que provoque la disparition de certains souvenirs et de quelques êtres chers. C'est qu'il existe dans le souvenir individuel une dimension collective comme le montrent les observations de Maurice Halbwachs :

Mais nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seul avons été mêlé, et d'objets que nous seul avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seul⁷³.

On comprend dès lors que le caractère collectif de la mémoire renforce son statut salvateur. Une fois de plus, la mémoire chez Alain Mabanckou ne relève pas d'un simple artifice de la création. Elle excède à juste titre la seule pulsion créative pour s'ériger en un chemin de traverse permettant le lien entre l'avant et le maintenant, le singulier et le pluriel. L'impératif mémoriel permet *in fine* au sujet de se maintenir dans le lignage familial et dans la trame amicale, car « [...], la mémoire dépend de l'entourage social⁷⁴ ».

Par ailleurs, la mémoire s'écrit chez Alain Mabanckou à partir d'une stratification des lieux de son histoire personnelle. Ainsi, *Lumières de Pointe-Noire* tente de répondre à une exigence

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 164.

⁷² *Idem.*

⁷³ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, [1950], 1997, p. 52.

⁷⁴ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, [1925], 1994, p. V.

mémorielle dont la motivation et la finalité sont la réactualisation et la transmission patrimoniale. Ce patrimoine est d'abord opératoire dans la revisitation par le souvenir et l'écriture des lieux jadis visités, traversés et habités. À Pointe-Noire, le retour d'Alain Mabanckou prend les allures d'une (en)quête⁷⁵ au travers des sédiments du temps dans un ensemble de lieux. Muni de sa plume comme d'une « pioche », l'écrivain se transforme en archéologue pour déterrer à défaut de fouiller son passé :

L'obstination m'indique que derrière ces mutations de la cité ponténégrine, quelques vestiges renaîtront de leurs cendres. Or, à force de bêcher les réminiscences, la ville m'apparaît comme le Catoblépas, ce monstre apathique qu'évoque Flaubert dans la Tentation de Saint-Antoine et qui, avec le temps, finit par dévorer ses propres pieds. [...] Je sais qu'au bout de ma marche je tomberai sur ces lieux qui peuplaient mon enfance⁷⁶.

En dépit des mutations géographiques advenues en son absence, l'auteur est mû par la volonté de retrouver la ville engloutie qui correspond à ses souvenirs d'enfance. Tel le « Catoblépas », être imaginaire dont la tête trop lourde tombe vers le sol, Mabanckou avance la tête baissée pour retrouver les traces de son passé qui est comme obstrué par la recomposition moderne de la ville. La tâche de remémoration et d'exhumation du passé s'avère complexe en raison de la stratification de l'espace. À ce propos, Deleuze et Guattari évoquent cette notion – les différentes strates de l'espace étant « des phénomènes d'épaississement sur le Corps de la terre [...] : accumulations, coagulations, sédimentations, plissements⁷⁷ ». Bertrand Westphal associe le feuilletage de l'espace à l'approche géocritique : « Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique⁷⁸ ». Cette vision stratigraphique est vitale, car elle permet au sujet désorienté de ne pas se « [conformer] au mythe de l'Un dans un environnement ouvert sur le multiple⁷⁹ ». La cité Ponténégrine jadis connue par Alain Mabanckou constitue une superposition d'espaces. Sa saisie et sa graphie doivent donc tenir compte de cette « compossibilité⁸⁰ » des mondes. La stratigraphie concerne la dimension diachronique et/ou synchronique de la représentation spatiale. Les réminiscences prises en charge par l'écriture servent d'instruments à Mabanckou pour descendre jusqu'à la strate recherchée, puis la porter, recomposée, à la connaissance du plus grand nombre. Malgré sa dimension utopique, la fouille des lieux d'enfance puis leur mise en écriture assure une

⁷⁵ L'usage des parenthèses est ici volontaire, car il nous permet de séparer le préfixe « en » du substantif « quête » afin de mettre en évidence la double approche du retour de l'auteur. En effet, celui-ci peut à la fois se lire comme une « enquête » au sens d'une investigation « objective » en direction des vestiges du passé ou encore d'une « quête » au sens d'une recherche « subjective ». Dans tous les cas, de l'enquête à la quête, l'objectif est de produire un discours éclairé sur le passé et l'identité du sujet.

⁷⁶ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 164.

⁷⁷ Deleuze et Guattari cités par Bertrand Westphal, *La Géocritique*, op. cit., p. 224.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 223.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 227.

médiation du savoir sur l'espace. De plus, l'approche stratigraphique de l'espace ne s'arrête pas à une simple opération mentale, mais elle va jusqu'à prendre en charge la réalité physique des lieux.

En effet, l'écriture de la mémoire chez Alain Mabanckou intègre aussi des référents identifiables et localisables. C'est la Pointe-Noire coloniale que Mabanckou ramène à la surface de la mémoire et du texte comme le « Cinéma Paradisio », le « Lycée Victor-Augagneur », « le quartier Trois-Cents », etc. Le rond-point Kassai rappelle « la ligne de démarcation entre ce qu'étaient autrefois la "cité blanche" d'un côté et les "quartiers indigènes" de l'autre⁸¹ ». Le fait que l'ancien cinéma Rex⁸² ait été donné à une congrégation religieuse par les autorités politiques entraîne une perturbation chez l'auteur et l'ancien propriétaire du cinéma. Le nouvel usage du lieu fait disparaître la mémoire du bon temps passé devant le spectacle des films que la salle diffusait :

Parmi les visites à effectuer au cours de mon séjour, celle de cet établissement était marquée en rouge dans le calepin, tout comme celle de la case de ma mère et du cinéma Rex. [...]. Je suis allé à plusieurs reprises dans la maison de ma mère pour les origines et les personnages familiaux. J'ai tenu à revoir le cinéma Rex – tout au moins ce qu'il en restait – pour l'illusion collective qui nous saisissait dans cette salle dont la clameur n'a jamais cessé de résonner en moi⁸³.

Le cinéma est d'ailleurs mis sur le même plan que la case de la mère, ces lieux faisant autorité dans la vie de Mabanckou dans la mesure où ils constituent les cadres et les références sans lesquels le sujet ne saurait se rattacher à sa communauté. De fait, la réalisation de ces visites résonne comme « une quête active et personnelle, dirigée contre l'oubli⁸⁴ », selon les termes de Randy-Jemael Boudonga qui observe :

La dimension rétrospective de l'Histoire permet de considérer l'homme dans sa pleine mesure et sert de transition entre celui-ci et son espace vital. L'appréhension du présent et la transmission de la mémoire sont des impératifs qui participent de la socialisation et de l'intégration. L'acte mémoriel qui se déploie tout au long de l'œuvre a pour ambition de poser des repères qui serviront de gage contre toute forme d'amnésie collective. Il se dégage de tout cela que le savoir romanesque chez l'écrivain passe par une reconstruction des souvenirs faisant de la mémoire l'espace majeur où s'élabore la fiction⁸⁵.

En somme, que ce soit avec Léonora Miano ou Alain Mabanckou, les questions historiques et mémorielle sont capitales. Elles irriguent l'imaginaire des auteurs au point de constituer un axe central de l'écriture de soi, de l'espace et, plus largement, de la réécriture de l'histoire du

⁸¹ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 265.

⁸² *Ibid.*, p. 176.

⁸³ *Ibid.*, p. 207.

⁸⁴ Randy-Jemael Boudonga, « La réécriture de l'histoire comme réactualisation d'une mémoire commune chez Alain Mabanckou : cas de *Les Cigognes sont immortelles* », in *Histoire et mémoire partagées. France, Machrek, Maghreb, Revue algérienne des lettres*, volume 4, n° 1, 2020, p. 75-85.

⁸⁵ *Idem.*

continent. Chacun développe pour sa part une vision spécifique : d'une part, critiquer la grande Histoire pour la déconstruire (Léonora Miano) et, d'autre part, instruire la mémoire rattachée aux souvenirs individuels pour décentrer l'écriture de l'Histoire (Alain Mabanckou). Dans le point qui suit, nous allons aborder une autre autorité du roman du retour : le mythe et/ou les légendes.

B- Mythes et légendes : éléments d'une scénographie du retour

En introduction du chapitre sur la « scénographie postcoloniale », Jean-Marc Moura s'interroge : « Sous quelles formes et selon quelles régularités symboliques, thématiques, stylistiques, les œuvres littéraires postcoloniales se donnent-elles leur propre contexte d'énonciation ?⁸⁶ ». Cette question est posée en référence aux différentes étapes par lesquelles la littérature africaine est passée, et passe encore, afin de se distinguer du modèle européen. Il résume d'ailleurs ainsi ces étapes : « phase de l'imitation du modèle européen (littérature coloniale), phase du refus et du combat contre ce modèle (littérature « révolutionnaire » [...]), phase de ressourcement culturel (célébration de la vie traditionnelle) [...] »⁸⁷. Toutefois, Jean-Marc Mourra reconnaît que l'évolution complexe et les modes sous lesquels se présente cette littérature « ne répondent guère à ce schéma linéaire⁸⁸ ». Pointant à son tour le paradoxe que constitue la fiction africaine véhiculée par des langues européennes, Yves Clavaron s'interroge sur l'adaptation du roman aux exigences postcoloniales :

La réponse n'est pas simple, mais elle passe par une articulation de l'intrigue, fondée sur des événements historiques liés à la colonisation, aux mythes et légendes africains, par la proposition de nouveaux symboles susceptibles d'incarner la nation, par l'élaboration d'une poétique inédite centrée sur la scénographie des actes de parole⁸⁹.

De notre point de vue, il existe chez Jean-Marc Moura et Yves Clavaron un point de convergence, à savoir qu'il importe d'identifier les représentations et les symboles servant de scène au déploiement de l'esthétique du retour, au nombre desquels figurent les mythes et les légendes. Bien qu'il ne soit pas facile de tracer une frontière nette entre le mythe et la légende, nous pouvons nous référer à quelques propositions de définition. Dans un ouvrage déjà ancien, Jacques Chevrier précise :

⁸⁶ Jean-Marc Mourra, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 130.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op. cit., p. 126.

Rappelons simplement que le mythe apparaît généralement en relation directe avec les forces qui commandent l'architecture du monde et le sens de l'Univers. Le mythe fait partie de la parole sérieuse et, à ce titre, il est objet de croyance.⁹⁰

Suivant cette approche, le mythe s'enracine dans le temps ancien, « le temps primordial », comme dirait Mircea Eliade. Il s'inscrit de ce point de vue dans une tradition longue et nourrit les rapports entre les générations et leurs fondements culturels. Pris comme une parole sérieuse, le mythe contient aussi l'idée du sacré et sert à expliquer le monde, ce qui n'est pas le cas d'une légende. La légende correspond étymologiquement à ce qui « doit être lu » et désigne un récit à caractère merveilleux. Elle peut renvoyer à un récit profane et populaire ou à des histoires relevant du conte. Aussi, les légendes alimentent-elles des histoires souvent inventées quand elles ne procèdent pas de la rumeur. La dialectique entre mythe et légende se traduit donc dans l'espace social de la parole et de la croyance.

Quoi qu'il en soit, notre objectif est ici de démontrer en quoi ce qui prend la forme de mythes ou de légendes dans les romans du retour donne accès à de nouveaux paradigmes épistémologiques. La littérarité de la fiction postcoloniale passe par des genres relevant de la tradition populaire. La notion de scénographie permet alors d'appréhender mythes et légendes comme des éléments de la poétique postcoloniale :

La scénographie postcoloniale inscrit donc souvent l'œuvre dans le retour et le cheminement rétrospectif, non par nostalgie ou regret, mais pour faire jouer un passé (perdu et mythifié) contre un présent d'aliénation et/ ou pour expliquer, voire orienter une situation actuelle et problématique⁹¹.

À partir des romans de Léonora Miano et d'Alain Mabanckou, nous mettrons donc en avant la manière dont le roman du retour incarne le renouvellement des sources de leurs imaginaires et proposent une pensée de l'ailleurs⁹² et de l'avenir à partir d'une mise en scène de certains mythes et légendes.

⁹⁰ Jacques Chevrier, *Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique Noire*, Paris, Hatier, 1986.

⁹¹ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, *op. cit.*, p. 144.

⁹² Felwine Sarr, *Afrotopia*, *op. cit.*, p. 111.

1- *Tels des astres éteints* : une critique de la raison mythique

Le roman de Léonora Miano peut se lire comme une exploration des cosmogonies et des mythes africains dont l'existence se mesure à travers l'usage qu'en font les personnages. Le risque est de tomber dans une africanisation béate, mais le mythe sert de modèle explicatif et interprétatif du réel et du symbolique africain. Nous examinerons comment dans *Tels des astres éteints* le processus discursif réorganise la réalité mythologique, faisant ainsi du texte littéraire la scène où se déploie l'*ethos* et le *logos* du roman du retour. Parmi les raisons qui fondent le surgissement du mythe et d'autres cosmogonies dans le roman, nous pouvons d'abord envisager la logique didactique. Il s'agit d'une fonction traditionnelle attribuée aux mythes, mais nous verrons que, chez Léonora Miano, cet usage est remis en perspective. Pour commencer, considérons les propos d'Aligossi à l'endroit de sa fille, Amandla :

Je peux te le dire : je n'ai pas su le faire. J'ai attendu des hommes qui ont traversé ma vie qu'ils soient forts, quand des siècles d'oppression les avaient détruits. Je voulais des pharaons réincarnés, des princes nubiens. Ne fais pas comme moi : ils ne sont pas prêts. Sois une Aset, pour ton Ausar... C'est à toi, de le reconstruire. Il ne le sait pas lui-même, mais il est destiné à bien plus, dans la réalité du monde visible, qu'à régner sur le royaume des morts⁹³.

De ce passage, nous pouvons tirer deux conséquences. La première concerne l'erreur qui veut que la référence au passé soit une révérence absolue. Aligossi ne peut trouver de modèles masculins héroïques et aristocratiques liés à l'Égypte ancienne auprès des hommes de sa génération. Elle comprend alors que le passé n'opère efficacement que s'il est activement pris en charge. Mais le passé, même le plus glorieux, doit être scruté de façon critique. Ainsi, la seconde conséquence est qu'Amandla, figure représentative de la nouvelle génération, ne doit pas reproduire la passivité et la rêverie des parents vis-à-vis de l'héritage mythique collectif. Ici, la dimension didactique qui émerge de la référence au mythe cède le pas à la dimension heuristique, gage d'une clairvoyance à l'endroit d'un passé qui peut éclairer le chemin du futur.

L'usage du mythe qui ne doit pas rester l'objet d'une contemplation passéiste est une clé pour penser autrement les devenirs africains. L'esthétisation du passé mythique sert ici de langage critique et de socle à la construction du présent. La dimension heuristique opère donc comme dépassement ou réaction face à l'échec du passé à ouvrir de nouveaux horizons en termes social, politique, économique, technique ou culturel. Par conséquent, même si certains mythes constituent une parole originelle et fondatrice, ils semblent frappés d'incomplétude et d'inanité face aux exigences du monde contemporain. À certains moments, le roman porte une

⁹³ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 80-81. Passage en italique dans le texte.

critique à l'endroit de la sagesse traditionnelle relayée par les histoires et les mythes. C'est le cas de la domination masculine et du système patriarcal qui conduit à faire de la femme l'ennemie de la femme. Le texte rapporte à ce propos un épisode au cours duquel les tantes d'Amok « étaient venues administrer une correction à sa mère⁹⁴ », manière de faire respecter l'autorité contestée de leur frère. Mais celles et ceux de la génération d'Amandla qui rêvent d'un retour à Kémet croient fermement au pouvoir et au rôle incontesté de la femme. Engagée contre le sexisme, Amandla finit par rejoindre « la Fraternité » :

[Elle] révérait Aset, représentation féminine de l'Unique. Elle donnait donc toute leur place aux femmes, recueillait leur avis. Pour Amandla, cela aussi constituait un des bons points à mettre à l'actif de l'organisation. Dans le passé, le nationalisme noir s'était montré extrêmement misogyne. [...]. Pour les Kémites authentiques, la femme était le centre, le pouvoir qui ordonnait l'univers, celui que l'homme devait servir. Elle était mère de la terre et du ciel, dépositaire du nom caché du divin, elle était Sekhmet...⁹⁵

La logique dans laquelle s'inscrit la génération d'Amandla vise à faire resurgir un fonctionnement politique et social ancestral, différent de celui qui a été propagé par les hommes et qui a été renforcé par la conception coloniale et postcoloniale des rapports hommes-femmes. La domination masculine transmise par de nombreux textes africains écrits par les hommes est remise en cause par des femmes qui accèdent à l'écriture⁹⁶. On voit affleurer chez les nouveaux Kémites une surdétermination de la conscience mythique qui galvanise leurs élans révolutionnaires comme la revendication des femmes à disposer d'elles-mêmes et à réintégrer les instances de pouvoir desquelles elles ont été chassées. Toutefois, l'irruption des éléments mythiques contribue à faire du roman du retour une scénographie propice au développement d'une pensée consciente de la complexité postcoloniale. En effet, il ne s'agit plus d'imiter un passé idéalisé indépendamment des crises du monde contemporain. Axel Kabou voit dans cette

⁹⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁹⁶ De nombreuses critiques peuvent être mobilisées à ce sujet, mais nous n'indiquerons ici que celle de Lylian Kasteloot : « À partir de 1980, c'est une nouvelle génération qui s'exprime. Des femmes instruites offrent un point de vue sur leur condition. Elles mettent à jour une série de questions jusqu'ici mal abordées, lorsqu'elles ne sont pas simplement occultées, par les « mâles ». [...]. Des romancières comme Mariama Bâ (Sénégal, 1929-1981), Aminata Sow Fall (Sénégal, née 1941), Calixthe Beyala (Cameroun, née en 1961), Philomène Bassek (Cameroun, née en 1957), Fatou Keïta (Côte d'Ivoire, née en 1955), Buchi Emecheta (Nigeria, née en 1944), Flora Nwapa (Nigeria, 1931-1993), Ken Bugul (Sénégal, née en 1947), Régina Yaou (Côte d'Ivoire, née en 1955), Werewere Liking (Cameroun, née en 1950) sont des porte-parole et témoins du sexe dit faible et de ses revendications. Cependant que d'autres, comme Tanella Boni (Côte d'Ivoire, née en 1954), Véronique Tadjou (Côte d'Ivoire, née en 1955), Fatou Diome (Sénégal, née en 1968), Léonora Miano (Cameroun, née en 1973), Aminata Sow Fall (encore) n'hésitent pas à soulever les questions politiques de corruption, d'émigration, de mendicité, de conflits ethniques. » [...]. cf. « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », in *Revue Afrique contemporaine, L'Afrique dans la littérature, un continent en son miroir, op. cit.*, p. 43-53.

conscience de la complexité des temps actuels une approche efficace pour intégrer intelligemment le passé au présent :

L'Afrique ne manque pourtant pas de sujets de fierté. On peut donc s'étonner que l'on s'obstine à les situer précisément là où la honte s'étale dans toute sa nudité : esclavage, colonisation ; qu'y a-t-il là de bien requinquant pour le moral ? Qu'on ne nous méprenne pas. Il ne s'agit pas d'évacuer ces faits historiques importants de nos manuels scolaires, mais bien d'en tirer les leçons qui s'imposent⁹⁷.

Dans le même élan, elle renchérit :

Mais ce retour à soi suppose que l'on soit capable de lire l'histoire en termes démythifiés et déchromatisés, ce qui n'est pas encore le cas dans cette Afrique humiliée où l'on s'emploie, depuis trente années, à lobotomiser les esprits, de peur de poser les vrais problèmes.

Le constat d'Axel Kabou reste d'actualité au sein d'une Afrique qui invoque encore tous les dieux pour tenter de se dépêtrer du cycle des violences dans lequel elle est enfermée ou pour convertir son potentiel démographique et naturel en une force capable de lui ouvrir les portes du développement. Ainsi, l'évocation du passé, quel qu'il soit, doit moins servir la complaisance vis-à-vis de soi-même que permettre l'accession à la connaissance de soi grâce à un examen critique des rapports entre passé et présent. Le roman du retour peut dès lors être considéré comme un support à double visée : d'une part, il recèle une conscience et une logique du passé, d'autre part, il est le lieu où se discute ce passé avec toute sa charge signifiante. Cette perspective apparaît dans le texte lorsqu'Amandla adopte une distance critique vis-à-vis de l'héritage rastafari :

Le rastafarisme n'était pas la philosophie d'Amandla, mais elle y était attachée. Elle en utilisait la terminologie, elle en partageait le rêve. Cela faisait partie de sa vie puisque sa mère en avait adopté des rites. Cela contenait aussi les prémices d'une prise de conscience : celle de l'importance de Kemet, pour ses fils éparpillés⁹⁸.

Dans le domaine du mythe, de la parole traditionnelle et des pratiques ancestrales, le roman de Léonora Miano convoque la philosophie rastafari et les croyances du peuple Kemet comme des éléments discursifs liés à une critique postcoloniale. Par ailleurs, l'autorité, réelle ou supposée, conférée au mythe favorise également la constitution d'une esthétique du retour. Dans cette perspective, le mythe comme récit des origines rencontre le langage littéraire comme dispositif d'extrapolation du symbolique. Au fond, pour Léonora Miano, l'imaginaire doit pouvoir produire du sens au contact de la mémoire d'éléments culturels préexistants. C'est notamment le cas lorsque Shrapnel doit surmonter la déliquescence du monde vers lequel il veut faire retour. En effet, après l'abattage de Shabaka, « l'arbre multiséculaire autour duquel

⁹⁷ Axel Kabou, *Et si l'Afrique refusait le développement ?* Paris, L'Harmattan, 1991, p. 145.

⁹⁸ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 102.

leur village avait été bâti⁹⁹ », « l'époque bénie » de Shrapnel « avait volé en éclats. La continuité avait été contrariée¹⁰⁰ ». Désormais, Shrapnel doit vivre avec une fêlure dans l'âme. Tous ses efforts vont dès lors consister à se remémorer cet « arbre tutélaire¹⁰¹ », témoin et garant intemporel de sa présence au monde. En quête d'un sol où s'enraciner, Shrapnel n'a pour seule ressource que « les paroles de Héka¹⁰² » sa grand-mère, ce qui l'a d'ailleurs conduit à mener une vie d'activiste au Nord. Le texte ne dit pas autre chose, si ce n'est que : « Les références historiques convoquées servaient de camouflage à la seule histoire qui vaille : celle d'un garçonnet portant le deuil d'un arbre sacré¹⁰³ ». Shrapnel fait partie de celles et ceux pour qui « La conviction du néant était difficile à soutenir¹⁰⁴ ».

Le recours aux mythes aide à répondre au besoin du sujet qui cherche par la mémoire à combler le vide d'un espace originel à retrouver. Toutefois, le roman de Léonora Miano a le mérite de reconnaître que la fusion entre données mythiques et discours permet de construire la demeure originelle comme un refuge aux fondations immatérielles¹⁰⁵. Ainsi, malgré la disparition de « l'arbre multiséculaire », l'idée d'éternité qu'il incarne subsiste. Ce faisant, le sujet postcolonial tente de se prémunir contre une mort symbolique comme le montre Pius Ngandu Nkashama qui estime que les mythologies « demeurent encore des pôles importants d'une certaine "reconnaissance" de la loi et de la norme. Les personnages y trouvent leur refuge, s'ils veulent être sauvés de la mort¹⁰⁶ ».

2- Lumières de Pointe-Noire ou l'imbrication entre mythe et légende

En ouvrant cette réflexion, nous pouvons avancer que la fabrique de la légende – incarnée par le récit populaire et profane – chez Alain Mabanckou relève d'un processus analogue à celui de la mythification. Ainsi, l'inscription textuelle des légendes prend chez ce dernier l'allure d'une esthétique de la légende. En effet, à travers certains procédés narratifs et figuratifs, l'auteur produit des éléments qui font d'un lieu ou d'un personnage ordinaire une légende. Ainsi, à défaut de mobiliser les ressources d'une mythologie collective, l'auteur choisit de conférer un caractère légendaire aux faits les plus anodins, ceux qui le concernent au premier chef. Mais à quoi répond cette obsession de la légende ? Comment se module à travers le récit

⁹⁹ *Ibid.*, p. 58-59.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 61.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁶ Pius Ngandu Nkashama, *Écriture et discours littéraire, op. cit.*, p. 165-166.

cette écriture des légendes ? D'une part, nous tenterons de saisir celle-ci comme tissage social et d'autre part, nous verrons comment elle sert à magnifier des êtres ordinaires.

L'obsession des légendes chez Alain Mabanckou semble provenir d'un désir d'éterniser le quotidien de son enfance. L'auteur se sert notamment des récits populaires et de leurs caractères fabuleux pour montrer leurs apports dans la structuration de l'ordre social. Dans le chapitre intitulé « La femme aux miracles », on peut lire :

[...], je lève la tête vers le ciel et repense à une des légendes de mon enfance, celle de la vieille femme que nous croyions apercevoir à l'intérieur de la lune et qui portait une hotte bien chargée sur la tête. Nous autres gamins ne la désignons que du bout du nez en élevant légèrement le menton, persuadés qu'il ne fallait en aucun cas la pointer du doigt ou émettre le moindre son au risque de se réveiller le lendemain frappés de surdité, de cécité, voire de l'éléphantiasis ou de la lèpre lépromateuse¹⁰⁷.

À travers ce passage, on peut remarquer que la fabrique textuelle de la légende se fonde sur la superstition populaire représentée sur un mode hyperbolique et merveilleux. La silhouette féminine aperçue au sein du croissant de lune constitue une réalité d'après la croyance collective. La charge symbolique de la légende confère à la communauté son ossature : les plus jeunes sont tenus en haleine par ces histoires merveilleuses tandis que les adultes agissent comme les garants de cette histoire fabuleuse. La légende semble même régir le fonctionnement de la société en renforçant le lien entre l'individu et le lieu. Dans un autre passage, le texte apporte des informations supplémentaires sur cette « femme aux miracles » et ses hauts faits ; lesquels lui confèrent le statut d'un être mythique. À cette fin, la narration se fonde sur le « discours rumoral¹⁰⁸ » pour créer une scénographie favorable au déploiement d'une réalité plus mythique que légendaire :

Qui était cette nomade des nuits de pleine lune dont personne n'avait vu le visage ? On racontait que son histoire remontait au temps où la terre et le ciel se chamaillaient sans répit. [...]. Dieu devait trancher et donna raison au Ciel parce que c'était là qu'Il habitait. La femme aux miracles s'était alors sacrifiée, prenant sur elle les péchés nés de l'inconscience humaine. Elle empêcha du coup une catastrophe qui aurait entraîné l'extermination de l'espèce humaine¹⁰⁹.

Rompant avec la fabrique de la légende, Alain Mabanckou insère dans le même chapitre des éléments d'un discours cosmologique. Dans cette description qui nous rappelle le sens de la création de l'Univers, l'auteur met bout à bout des expressions telles que : « femme », « terre », « Ciel », « Dieu », qui sont autant de signes d'une poétique des origines. *Lumières de*

¹⁰⁷ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁸ Delphine Japhet, *La rumeur au Congo. Du texte au « hors texte »*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Long-courriers », 2012.

¹⁰⁹ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 13.

Pointe-Noire peut dès lors se lire comme « un roman des origines »¹¹⁰. Si dans ce passage se dégage une imbrication entre mythe et légende, c'est sans doute à cause de l'usage du pronom indéfini « on ». Celui-ci est selon Delphine Japhet la marque énonciative du roman rumoral ; lequel se définit aussi par son intérêt pour les légendes. En effet, dans son analyse sur le fonctionnement du discours rumoral et de ses effets dans la narration, Delphine Japhet met en évidence le rôle du pronom « on » :

Le discours rumoral instaure une énonciation très particulière, qui se fonde sur le jeu des pronoms mis en place dans les textes. Considérons le pronom "on", emblématique du discours rumoral. [...]. En effet, lorsque le discours rumoral est retranscrit dans les textes romanesques, ce pronom est utilisé de manière prépondérante pour marquer l'origine de l'énonciation¹¹¹.

Dans le récit d'Alain Mabanckou, le pronom « on » indique la source de son écriture, l'origine de ce fait légendaire. Le récit multiplie, avec un certain réalisme, des exemples relatifs à un chaos advenu naguère dans « plusieurs villages du sud du Congo¹¹² ». Il faudra donc attendre que cette « femme au miracle » se donne comme « sacrifice de propitiation¹¹³ », accomplissant ainsi le geste ultime pour obtenir l'absolution des péchés de « l'espèce humaine ». Dans cette fabrique de la légende, Alain Mabanckou donne l'impression que d'un seul village et d'un seul être serait parti le salut de tout l'espace congolais. Nous ne sommes pas ici très loin de la figure christique ou messianique, version congolaise, comme avec le personnage de Petit Piment dont le patronyme original renvoie à Moïse¹¹⁴. *In fine*, la réalisation d'un acte héroïque et légendaire produit des effets qui se propagent à l'infini et alimentent la création littéraire d'Alain Mabanckou.

Par ailleurs, l'écriture des légendes se traduit chez Alain Mabanckou par une autre figure féminine, qui devient au fil du récit une sorte de personnage littéraire. Ainsi peut-on se demander pourquoi et comment narrer un être *a priori* ordinaire et en faire un personnage polysémique ? S'inspirant de ce qu'il conçoit comme « son actualité¹¹⁵ », Roland Barthes s'est montré attentif à un certain nombre de supports tout aussi ordinaires : « article de presse, une photographie d'hebdomadaire, un film, un spectacle, une exposition¹¹⁶ » qui, cependant, ont

¹¹⁰ Marthe Robert, *Romans des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1973.

¹¹¹ Delphine Japhet, *La rumeur au Congo, op. cit.*, p. 99.

¹¹² Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire, op. cit.*, p. 13.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Le nom de Petit Piment, personnage éponyme de l'un de ses romans : « tout avait débuté à cette époque où, adolescent, je m'interrogeais sur le nom que m'avait attribué Papa Moupelo, le prêtre de l'orphelinat de Loango. *Tokumisa Nzambe po Mose yamoyindo abotami namboka ya Bokoko*. Ce long patronyme signifie en lingala "Rendons grâce à Dieu, le Moïse noir est né sur la terre des ancêtres" », Alain Mabanckou, *Petit Piment*, Paris, Seuil, 2015, p. 11.

¹¹⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 9.

¹¹⁶ *Idem.*

fini par constituer le matériel de sa réflexion dans son ouvrage *Mythologies*. Le sémioticien partait ainsi d'un constat : l'étrange inquiétude que lui inspirait l'attitude détendue et le naturel de certains devant ce que reflétaient ou contenaient les objets du quotidien. Roland Barthes en est donc venu à soupçonner « les fausses évidences¹¹⁷ » de cette « sémiologie générale » du monde bourgeois¹¹⁸.

Si Roland Barthes partait ainsi des fausses évidences pour bâtir sa théorie sur les mythes, Alain Mabanckou s'inspire quant à lui de la banalité du quotidien et des figures personnelles ordinaires comme substance de sa création littéraire. De ce point de vue, son intérêt pour les légendes peut se comprendre comme une prise de distance avec la sémiologie générale des mythes africains ou des mythologies collectives. Aussi, Alain Mabanckou préfère-t-il réinvestir littérairement des gestes qui semblent aller de soi, alors qu'ils peuvent être une source d'inspiration pour notre contemporanéité. Pour l'auteur, l'attitude de celle qu'il nomme affectueusement « La paysanne aux pieds nus¹¹⁹ » ne va pas forcément de soi. En effet, la démonstration continue de son amour à l'égard de son prochain fait d'elle une sorte de nourrice populaire : « Elle marchait pieds nus, s'arrêtait devant chaque parcelle pour offrir des légumes, des fruits, du manioc, du fofou ou une dame-jeanne de vin de palme¹²⁰ ». Le geste premier est celui d'un don, mais sa répétition auprès de chaque habitant de la rue « Louboulou » attire l'attention sur cette bienveillance. Alain Mabanckou décrit un geste ordinaire mais qui, répété inlassablement, finit par constituer un véritable don de soi.

Pour renforcer cette légende et en imprimer la substance, le récit multiplie les faits susceptibles de créer de l'étrangeté : « Elle était de ceux dont on croyait qu'ils sont nés déjà vieux [...]. On ne pouvait déterminer son âge, elle-même l'ignorait, ayant vécu sans pièce d'identité et sans acte de naissance¹²¹ ». L'auteur joue ici avec une réalité qui a cours à l'époque coloniale et qui va disparaître progressivement avec le développement de l'administration coloniale. En effet, en l'absence d'un état civil certifié, c'est la mention « Né(e) vers...¹²² » qui fait office de date de naissance. Bien que le problème vienne seulement d'une absence de pièces administratives, Alain Mabanckou semble sublimer l'inscription « Né(e) vers » pour augmenter

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁹ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, *op. cit.*, p. 79.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Idem.*

le mystère qui auréole cette femme. La raison qui décide aussi l'auteur à magnifier cette « paysanne » semble résider dans la générosité infinie dont elle fait preuve. En effet, elle était :

[...], sans cesse en train de s'assurer que personne autour d'elle ne portait un masque de désespoir, et si c'était le cas, elle allait vers lui, le lui ôtait et bredouillait quelques paroles réconfortantes afin de lui donner une raison de croire que le lendemain tout irait pour le mieux. On lui avait affublé le sobriquet de "Mère Teresa"¹²³.

Bien que cette générosité légendaire fasse l'objet de suspicion et d'insinuations de la part de « mauvaises langues¹²⁴ », l'action de cette grand-mère permet à l'auteur de rappeler que la communauté primitive était fondée sur l'entraide et non sur l'individualisme. Une telle attitude contraste fortement avec les mœurs actuelles :

En réalité depuis qu'elle était arrivée du village Louboulou, elle ne s'était pas faite à l'idée qu'elle avait changé d'existence et que les mœurs citadines étaient opposées à celles du village. Ici toute gentillesse était suspecte. Là-bas, elle était un devoir qui éloignait de la communauté les ingrats, les égoïstes et les individualistes¹²⁵.

Si l'on met en parallèle les époques et les lieux où cette femme manifeste cette bonté, on doit admettre que sa persévérance à faire le bien relève d'un sacerdoce. Et c'est justement parce qu'un tel apostolat est rendu difficile de nos jours que l'auteur juge utile de le réinscrire dans la prose contemporaine.

En somme, tout comme le mythe chez Léonora Miano, la fabrique de la légende se présente comme un système sémiologique chez Alain Mabanckou. De part et d'autre l'on est intéressé par les usages littéraires qui en sont faits, pour finalement en débusquer le sens caché. Ainsi, indépendamment de leur contenu ou sens classique, le mythe et la légende prennent chez ces deux auteurs une dimension signifiante qui se renouvelle dans l'esthétique du texte. Élevés au rang de figures d'autorités, ces deux modalités confèrent au roman du retour postcolonial une légitimité alimentée par les échos lointains, mais puissants d'un passé qui a encore tant à apporter au présent. Pour Léonora Miano comme pour Alain Mabanckou, tout fait est susceptible de devenir mythe ou légende, car la réalité ou la banalité du quotidien, comme l'a dit Roland Barthes, est « adapté à une certaine consommation, investi de complaisances littéraires, de révoltes, d'images, bref d'un *usage* social qui s'ajoute à la pure matière¹²⁶ ». Abordant un autre registre de la poétique du retour, nous allons tenter maintenant de définir une économie du personnage.

¹²³ *Ibid.*, p. 81.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ Roland Barthes, *Mythologies, op. cit.*, p. 212.

CHAPITRE II : LE ROMAN DU RETOUR ET SES FIGURES TUTELAIRES

En contexte postcolonial, une étude sur la poétique du roman du retour ne saurait faire abstraction de la morphologie des personnages. Si Justin Bisanswa fait usage du syntagme de « figures tutélaires » pour aborder la littérature africaine et plus précisément le renouvellement du genre romanesque en rupture avec l'esthétique occidentale¹²⁷, nous choisissons d'appliquer cette expression à la catégorie des personnages et non des auteurs. En effet, une figure tutélaire apparaît comme une sorte de guide qui a toute sa place dans le roman du retour. Dans la décision de faire retour, les personnages principaux ont très souvent besoin d'autres personnages qui sont des phares ou encore des boussoles. En tant que figures tutélaires, cette seconde catégorie de personnage sert à aiguiller les protagonistes dans leur quête de la demeure originelle. Par leur expérience et leur savoir, ces figures sont à même de faciliter la reconnexion entre ceux qui sont partis et ce vers quoi ces derniers veulent/doivent retourner. Aussi, ces figures-lumières peuvent-elles s'incarner à travers les parents (père et mère), les grands-parents sans oublier les artistes et les intellectuels. Dans les lignes qui suivent, nous allons tenter d'illustrer la manière dont ces différents personnages éclairent les voies obscures mais aussi improbables du retour.

Au-delà de cette étude sur les relations entre les différents personnages, il s'agit également d'observer le dynamisme et les conversions épistémiques à l'œuvre dans le roman du retour. Ainsi, proposer une étude sur les interactions des personnages peut encore se comprendre comme un moyen d'examiner une « sémiotique du discours littéraire postcolonial¹²⁸ ». L'évocation ou le recours aux figures-lumières travaille ainsi à la redynamisation de l'identité du sujet autant par ses sources d'inspiration (repères géographiques et historiques) que par la mise en scène d'un dialogue fécond entre les différents acteurs qui peuplent les récits. En somme, les figures tutélaires participent de ce que Georges Ngal nomme « les repères identificatoires » :

Pour une part, l'identité d'une personne ou d'une communauté est faite des identifications à des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, des figures héroïques, légendaires, dans lesquels la personne, la communauté, se reconnaissent. Ces dispositions d'une personne ou d'une communauté ont une histoire, une stabilité, une continuité ininterrompue¹²⁹.

¹²⁷ Justin Bisanswa, *Totalité, savoirs et esthétiques du roman négro-africain*, *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n^o 1, 2006, p. 1-13, <https://www.erudit.org/fr/revues/rum/2006-v37-n1-rum1783/016703ar.pdf>, document généré le 23 septembre 2021 04 :29, consulté le 23 septembre 2021.

¹²⁸ Alpha Ousmane Barry (dir.), *Pour une sémiotique du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 2009.

¹²⁹ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, *op. cit.*, p. 79.

Ainsi, ces figures tutélaires contribuent à une logique d'identification. Afin d'en exposer plus clairement les manifestations, nous mobiliserons tour à tour les œuvres du corpus.

A- L'homme vs. la femme

Voici deux figures qui font l'objet de représentations aussi réalistes, anecdotiques, idéalistes que caricaturales. Tantôt autoritaires, envahissants ou bienveillants, le père et la mère occupent un rôle de premier plan dans les récits de type autobiographique. Le rapport entre la mère et le père n'est pas nécessairement d'opposition même s'il peut l'être quelques fois. En effet, tout est dans la manière dont chacun exprime sa personnalité, dispose de son temps et manifeste son intérêt à l'endroit de sa descendance en quête des origines. En tous les cas, l'esthétisation de la dynamique interpersonnelle signifie que le père et la mère projettent une ou des lumières qui vont aider l'enfant/le descendant à entreprendre le retour vers l'espace ou l'histoire des origines. Par conséquent les figures parentales sont indissociables, voire ineffaçables dans l'écriture du retour. Nous verrons que, d'un roman à l'autre, les parents se distinguent tantôt par leur proximité tantôt par leur éloignement vis-à-vis de leurs enfants. Toutefois, l'influence de chacun n'est pas moins importante dans la manière dont leurs descendants orientent leur parcours afin de renouer avec le pays natal.

1- Taiye Selasi : quand la mère pallie la défaillance paternelle

Présenté à diverses reprises comme « l'Homme de l'histoire » – « the Man from the Story¹³⁰ », Kweku Sai continue après sa mort à hanter les esprits, à nourrir les discussions et à influencer sur les prises de décisions au sein de la famille Sai. Rappelons que le récit s'ouvre sur les événements qui ont précédé sa mort. Tout au long du récit, il est évoqué comme un astre dont la lumière faiblit à mesure que le temps passe. Son nom constitue d'ailleurs le premier mot du texte : « Kweku meurt pieds nus...¹³¹ » et l'un de ceux qui ferment le roman : « Elle prend les pantoufles de Kweku et les rapporte dans la maison¹³² ». Cette omniprésence est altérée par son éloignement qui progressivement se meut en absence prolongée puis en disparition totale. À sa décharge, pourrait-on dire, la disparition de Kweku Sai est associée à une série de sentiments négatifs : culpabilité, honte, impuissance, etc. En effet, bien qu'il soit considéré comme un « chirurgien exceptionnel¹³³ », le conseil de son hôpital le condamne à l'unanimité,

¹³⁰ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, op. cit., p. 214. « the Man from the Story », *Ghana Must Go*, p. 158

¹³¹ *Ibid.*, p. 19. « Kweku dies barefoot... », *Ghana Must Go*, p. 3.

¹³² *Ibid.*, p. 419. « She picks up his slippers and brings them inside », *Ghana Must Go*, p. 318.

¹³³ *Ibid.*, p. 106. « a phenomenal surgeon », *Ghana Must Go*, p. 72.

estimant qu'il a échoué à sauver Mme Cabot en tentant une opération « de l'appendicectomie¹³⁴ ». À tort ou à raison, Kweku Sai est donc jugé incapable. D'ailleurs, cet hôpital au sein duquel il travaille est comparé à un « monstre » et à « une machine » de destruction, car « C'était ainsi qu'il avait appelé l'hôpital à son entrée à Hopkins, tant il avait été stupéfait par son fonctionnement huilé¹³⁵ ». « Puis la machine se retourna contre lui, l'engloutit, le broya, et l'expulsa par un tuyau de décharge ». « C'était un licenciement abusif, dit-il pour la énième fois, impassible¹³⁶ ». En fait, Kweku Sai est victime d'une injustice professionnelle liée à un racisme latent. Traité comme un corps gênant dont il fallait se débarrasser, il perd ainsi toute dignité et craint la réaction de son épouse. Ses appréhensions se justifient par le fait que cette dernière a sacrifié ses rêves au profit de ceux de son mari, c'est-à-dire devenir « un chirurgien généraliste incomparable¹³⁷ ». Et même s'« il avait tout mené à bien... » et qu'« il avait rempli sa part du contrat...¹³⁸ », son licenciement interrompt brutalement la linéarité d'un rêve qui leur était devenu commun.

Ne pouvant donc se remettre de cet échec et devant l'impossibilité de l'annoncer à sa famille, Kweku Sai choisit de jouer un rôle qui consiste à répéter, tel un acteur de cinéma, les gestes du quotidien. Il fait semblant de continuer sa vie d'autrefois :

[...] il se lève, s'habille, va s'installer dans des jardins publics pour parcourir des offres d'emploi.

C'est ce qu'il faisait.

Aux jardins publics près¹³⁹.

Non seulement, il est pris pour « un fou en blouse¹⁴⁰ », mais en plus il perd de vue ses responsabilités en tant que parent : « il avait complètement oublié le cours de Kehinde au Museum of Fine Art, à trois stations de métro¹⁴¹ ». L'instabilité psychologique de ce père de

¹³⁴ *Ibid.*, p. 108. « ... Kweku had even attempted the appendectomy... », *Ghana Must Go*, p. 74.

¹³⁵ *Ibid.*, « The monster./ The machine./ It was what he'd called the hospital when he first got to Hopkins, so awestruck had he been by how well the thing worked », *Ghana Must Go*, p. 68.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 103. « Then the machine turned against him, charged, swallowed him whole, mashed him up, and spat him out of some spout in the back./ "It was wrongful dismissal", he said without feeling, his thousandth time saying it », *Ghana Must Go*, p. 69.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 107. « ... "general surgeon without equal" », *Ghana Must Go*, p. 73.

¹³⁸ *Idem.* « He had seen the thing through [...]. He had held up his end of the bargain ... », *Ghana Must Go*, p. 73.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 110. « ... the man is fired from his bank but, too ashamed to tell his family, still pretend to go work getting up, suiting up, going to sit in local parks to scan job ads./ Like that./ But no parks », *Ghana Must Go*, p. 75.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 114. « ... a madman in scrubs », *Ghana Must Go*, p. 78.

¹⁴¹ *Ibid.* « ... he'd forgotten entirely about the Museum of Fine Art class and Kehinde three train stops away », *Ghana Must Go*, p. 78.

famille atteint son paroxysme lorsqu'il téléphone à son épouse pour lui annoncer son départ, abandonnant de fait ses enfants :

Il se contenta de répondre qu'il était désolé mais qu'il la quittait. Si elle vendait la maison à sa valeur réelle, elle aurait de quoi repartir de zéro. [...].

“ Qu'est-ce que tu racontes ? Tu es en danger ? [...]. Où es-tu ” ?

(Nulle part.)

“ Tu rentres quand ? ” demanda-t-elle, en larmes.

Il ne rentrait pas¹⁴².

En réalité, cet échange téléphonique vient simplement entériner les absences et officialiser la distance prise par Kweku Sai avec les siens. On apprend de fait que ce dernier n'a vraiment jamais assumé son rôle de père même lorsque tout allait bien : « Folà était le parent. Lui, il subvenait aux besoins de la famille¹⁴³ ». L'évocation de la démission paternelle est d'importance, car elle influe sur les relations entre frères et sœurs, mais aussi entre enfants et père. Ainsi, livrée à elle-même, Folà cesse d'être une simple mère pour revêtir la fonction d'une mère gardienne de la mémoire, qui tente de maintenir vivant le souvenir d'un père menacé par l'oubli :

Les pensées qui le traversent ne sont pas celles auxquelles il s'attendait. Il n'a jamais dit ; tout passe tellement vite ; il aurait dû poursuivre Olu dans l'escalier quand il était venu ; être là pour voir grandir Sadie ; ne pas s'être enfui en voiture. Il a eu tort de croire que l'oubli était inéluctable. Non qu'on ne l'oublierait pas – ce sera le cas, ça l'est déjà¹⁴⁴.

L'effacement du souvenir du père apparaît comme l'une des conséquences de sa désertion. Ainsi son image se désintègre-t-elle dans l'esprit de chacun des enfants, faisant ainsi de leur foyer « un chantier destiné à la construction d'une *famille exemplaire*¹⁴⁵ ». Décidée à s'installer au Ghana, Folà s'illustre dès cet instant comme l'architecte de ce projet commun de reconstruction. C'est donc à son initiative que les cinq enfants se rendent au Ghana pour un dernier hommage à leur père décédé. La disparition du père va d'une certaine manière contribuer à la mise en lumière de ce qui a toujours été la force de la mère, c'est-à-dire sa

¹⁴² *Ibid.*, p. 123. « He said very simply that he was sorry and he was leaving. That if she sold the house at value, she'd have enough to start again. [...]. What does that mean? Are you in danger? [...]. Where are you? / (He was nowhere.) / “When are you coming home?” she wept./ He wasn't », *Ghana Must Go*, p. 86.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 119. « She was the parent. He was the provider », *Ghana Must Go*, p. 82.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 129. « He does not think what he thought he would think. That he never said bye or that it goes by so fast or that he should have chased Olu down the stairs when he came or seen Sadie grow up or not driven away. He thinks that he was wrong. About the whole thing being forgettable. Not that he won't be forgotten – he will, has been already – but about the details being unremarkable ». *Ghana Must Go*, p. 90.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 169. « [...], there was the sense in her house of an ongoing effort, of an upswing midmotion, a thing being built: *A successful Family* ». *Ghana Must Go*, p. 123.

capacité à réunir les enfants. Leurs retrouvailles à l'aéroport d'Accra traduisent la cohésion familiale même si la scène paraît jouée et légèrement contrainte dans l'esprit des enfants :

Ils s'immobilisent et se regardent. Chacun pense : *Il faut que l'un de nous fasse quelque chose.* Kehinde s'avance pour enlacer Folà [...]. Les autres s'approchent, forment un groupe compact et, tour à tour, la serrent dans leurs bras¹⁴⁶.

Le corps de Folà semble s'agrandir et se dilater, exerçant une pour ainsi dire une attraction sur le corps des enfants qui se sont longtemps tenus à distance. En dépit de l'omniprésence du père dans le récit, seule la mère a réussi, l'instant d'un voyage, à rassembler la fratrie entière. Une telle présentation des faits laisse penser que le roman de Taiye Selasi aborde la question d'un point de vue féministe, en lien avec le pouvoir de la femme. Ainsi l'auteure semble signifier qu'à côté ou au-delà de la présence masculine, la femme joue un rôle essentiel dans la vie familiale et sociale. En fait, le changement le plus important réside, pour la mère, dans le passage de l'invisibilité à la visibilité. Loin d'assigner à Folà l'exclusivité dans le maintien de la structure familiale, le roman souligne plutôt ses aptitudes naturelles à fédérer les forces de chacun.

Toutefois, si la volonté de réunir la famille apparaît comme une réaction nécessaire pour pallier l'absence de Kweku Sai, l'attitude de Folà ne s'inscrit pas dans une contestation ou une critique du père. À ce propos, Yves Clavaron commente : « Le roman interroge les relations hommes/femme notamment à travers la fratrie Sai, mais sans acrimonie. Taiye Selasi pense avoir hérité le féminisme de sa mère, mais qui ressort dans son écriture comme filtré et apaisé¹⁴⁷ ». Par analogie, l'attitude d'Ama, la seconde épouse de Kweku Sai, tranche avec celle des femmes rebelles décrites par Odile Cazenave dans son essai¹⁴⁸. En effet, Ama se résout à accepter la condition d'épouse soumise et qu'elle semble assumer avec dignité. Dès lors, elle n'a rien de commun avec :

Des femmes d'action qui réfléchissaient, des amantes toujours en quête, toujours prêtes à donner mais, surtout, des rêveuses, ce qui était bien plus dangereux.

Des rêveuses.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 273. « All of them slow to a stop and stand staring. *Someone should do something*, everyone thinks. Kehinde steps forward to hug her but Fola, [...]. The others come forward now, forming a huddle, and taking their turns with their hugs and hellos ». *Ghana Must Go*, p. 203.

¹⁴⁷ Yves Clavaron, « Des autrices transatlantiques ? », in Ana Paula Coutinho, Leonor Simas-Almeida, Patrícia Martinho Ferreira et José Domingues de Almeida (dir.), *Vozes transatlânticas*, Cadernos de Literatura comparada, vol. 40, Porto, juin 2019, p. 67-89, <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/535/577>, consulté le 04/11/2021.

¹⁴⁸ Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Des femmes très dangereuses¹⁴⁹.

Plus loin, on peut lire dans le texte :

Ama n'a pas ce problème.

Du moins n'a-t-il pas ce problème avec Ama. En premier lieu, elle n'a pas l'intelligence des autres. Non qu'elle soit bête. Tant s'en faut. [...] ¹⁵⁰.

Son état naturel est le contentement. En second lieu, elle n'est pas malheureuse.

Une révélation¹⁵¹.

Le comportement d'Ama, loin de consister en une soumission aveugle ou une résignation béate, serait plutôt à lire comme l'expression d'une force tranquille. En effet, on découvre plus tard l'influence qu'elle a exercée sur Kweku Sai. Elle est ainsi la figure médiatrice qui permet à ce dernier de retourner au Ghana, « Le pont qu'il cherche depuis trente et un ans¹⁵² ». C'est encore par son intermédiaire que Folà renoue, par une sorte de transe, avec le spectre de Kweku Sai lorsqu'elle lui remet un sac contenant les pantoufles du disparu : « Elle tend un sac en plastique, portant l'inscription *Le Ghana dehors*¹⁵³... ». En tenant ces pantoufles entre ses mains, Folà a l'impression d'être en face de Kweku. Ainsi s'exclament-ils en chœur, mais en douceur : « Te voilà ». « *Me voilà* ». [...]. Plus loin on peut lire : « Il rit. Elle rit. *Pourquoi t'ai-je quitté ?* « Moi aussi je t'ai quitté¹⁵⁴. » Alors qu'elle appuie les semelles de ces pantoufles sur ses joues et que des larmes coulent de ses yeux, Folà s'adresse à Kweku Sai en ces termes : « Nous avons fait ce que nous savions faire. Partir. »¹⁵⁵. Le fait qu'il s'agisse de pantoufles crée un léger effet d'incongruité même si ce type de chaussures renvoie à la vie intime du foyer. Il convient également de rappeler que ces retrouvailles imaginaires ont lieu à Kokrobité, le village natal de Kweku Sai. Finalement, c'est sur la terre des origines et à travers une forme de rêve éveillé de Folà que le lecteur assiste à la recomposition de la famille désunie. Et bien que la présence de Kweku Sai demeure spectrale dans le dénouement du roman, la terre du Ghana est désignée comme celle des origines, dans laquelle les enfants vont devoir apprendre à s'enraciner¹⁵⁶.

¹⁴⁹ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, op. cit., p. 75. « They were doers and thinkers and lovers and seekers and givers, but dreamers, most dangerously of all./ They were dreamer-women./ Very dangerous women ». *Ghana Must Go*, p. 48.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 76. « Ama doesn't that problem. /Or he doesn't have that problem with Ama./ First of all, she isn't as smart as the others. Which isn't to say that she's stupid. Far from ». *Ghana Must Go*, p. 49.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 77. « Her natural state is contented, not curious. And so second of all, she isn't unhappy. This was a complete revelation ». *Ghana Must Go*, p. 50.

¹⁵² *Ibid.*, p. 80. « The very bridge he'd been looking for, for thirty-one years ». *Ghana Must Go*, p. 52.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 417. « She holds out a bag, a plastic Ghana Must Go bag ». *Ghana Must Go*, p. 316.

¹⁵⁴ *Ibid.* « *There you are. / Here I am. / Why did I ever leave you? "I also left you."* » *Ghana Must Go*, p. 316.

¹⁵⁵ *Ibid.* « *"We did what we knew. It was what we knew. Leaving."* » *Ghana Must Go*, p. 316.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 418. « We learned how to love. Let them learn how to stay ». *Ghana Must Go*, p. 317.

Qu'il s'agisse de Folà ou d'Ama, le rôle attribué à la femme par Taiye Selasi est en lien direct avec le réel. Sa posture esthétique et politique contraste de ce fait avec la représentation de la femme restreinte au rôle de garant moral par Chinua Achebe :

Dans la pratique, l'épouse du héros de *Things Fall Apart* n'a même pas de nom et subit, en compagne soumise et passive, les gloires et les échecs d'un mari qui la rabroue sans cesse et la traite comme un être inférieur qui n'a aucun pouvoir de décision¹⁵⁷.

Aussi, en faisant de la femme une initiatrice sur le grand sentier du retour et une médiatrice dans la résolution du conflit familial, Taiye Selasi prend le contre-pied des auteures qui ont porté « une parole agressive, plus revendicatrice, sous un mode d'autoreprésentation toujours plus élaboré¹⁵⁸ ». Son roman peut alors se réclamer d'un féminisme qui sort des sillons d'un discours de revendication face à « l'autorité masculine canonique¹⁵⁹ ». Elle reconnaît d'ailleurs :

Je soupçonne le féminisme [de ma mère] de s'exprimer dans mon œuvre : mes personnages féminins disent ce qu'ils pensent, en toute franchise, mais sereinement. C'est toujours ainsi que cela se passe : les femmes apparaissent sur la page avec une sagesse à elles. Je n'ai pas le sentiment d'écrire avec un programme politique, quoiqu'il soit évident que j'en ai hérité un. J'écris pour écrire¹⁶⁰.

L'auteure refuse que son féminisme s'inscrive dans une politique revancharde vis-à-vis de la domination masculine. Elle vise à montrer que la femme porte une autorité naturelle : elle est médiatrice et conciliatrice comme Folà, initiatrice à l'image de Ama qui oriente sur le chemin du retour. Pour ainsi dire, la femme apparaît comme une figure tutélaire chez Taiye Selasi et son rôle s'inscrit dans le temps long à travers le maintien de la filiation et la conservation du patrimoine culturel.

2- Chimamanda Ngozi Adichie : des femmes libres

Le roman de Chimamanda Ngozi Adichie présente une grande diversité de figures féminines parmi lesquelles les mères, notamment la mère d'Ifemelu et celle d'Obinze. Dans les deux cas, nous verrons comment chacune, en présence ou en l'absence du père, sort des limites sociales ou culturelles afin d'accompagner son enfant dans l'accomplissement de sa vie en tant qu'adulte, de lui dispenser l'amour de l'autre/de soi et d'éveiller chez lui/elle la conscience des

¹⁵⁷ Denise Coussy, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, op. cit., p. 42.

¹⁵⁸ Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 13.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁰ Propos recueillis par Akfbar Arifa et cités par Yves Clavaron, « Des autrices transatlantiques », article cité, p. 74.

origines. En somme, il s'agit de montrer et d'évaluer la pluralité des rôles de la mère chez Chimamanda Ngozi Adichie par rapport à la tradition et dans le contexte de la vie moderne.

La mère d'Ifemelu, qui est la seule à percevoir un revenu, se retrouve en charge de sa famille. En effet, tout bascule lorsque son mari est abusivement licencié de son travail par sa patronne :

Il avait été viré pour avoir refusé d'appeler sa nouvelle patronne *Mummy*. Il rentra à la maison plus tôt que d'habitude, amer et hébété, sa lettre de licenciement à la main, déplorant qu'un homme adulte soit obligé d'appeler une femme adulte *Mummy* parce qu'elle avait décidé que c'était la meilleure façon de lui manifester du respect. "Douze années de loyaux services. C'est absurde."¹⁶¹

Dans une moindre mesure, l'attitude de ce père peut se comprendre comme un refus d'être infantilisé. Il s'accroche à son statut d'homme et veut conserver ses prérogatives masculines. Aussi peut-on interpréter sa réaction comme un refus de se soumettre à une autorité féminine. Quoiqu'il en soit, il se retrouve plus tard dans l'incapacité d'assumer financièrement les responsabilités qui lui incombent au sein de sa famille. C'est ainsi que s'opère une passation de pouvoir au terme de laquelle la mère devient celle qui garantit les ressources du foyer : « La mère d'Ifemelu lui tapota le dos, lui dit que Dieu lui fournirait un autre job et d'ici là ils vivraient de son salaire d'assistante du proviseur¹⁶² ». Dès lors, le père qui perd son emploi voit son autorité et son utilité entamées. Et après avoir cherché du travail avec constance, il se décourage : « mais bientôt, il commença à rester à la maison en peignoir et maillot de corps, traînant sur le canapé défraîchi à côté de la stéréo¹⁶³ ». Cette oisiveté l'éloigne de sa famille et le conduit progressivement à ne plus faire usage de la parole, d'autant qu'il s'enferme dans un certain mutisme : « La perte de son emploi l'avait rendu plus silencieux et un mur ténu s'était élevé entre le monde et lui. Il ne marmonnait plus "une nation de fourbes irréductibles" quand les nouvelles du soir débutaient sur NTA [...]»¹⁶⁴.

Dans cette situation de crise qui va jusqu'à renverser le modèle du « *pater familias* », on aurait pu s'attendre à ce que la mère s'impose sur la scène familiale et devienne la référence

¹⁶¹ Chimamanda Ngozi Adichie, « Référence aux *Sugar Mummies* nigérianes, femmes seules cherchant un homme », *Americanah*, *op. cit.*, p. 78-79. « He was fired for refusing to call his new boss Mummy. He came home earlier than usual, wracked with bitter disbelief, his termination letter in his hand, complaining about the absurdity of a grown man calling a grown woman Mummy because she had decided it was the best way to show her respect. "Twelve years of dedicated labour. It is unconscionable", he said ». *Americanah*, p. 46.

¹⁶² *Ibid.*, p. 79. « Her mother patted his back, told him God would provide another job and, until then, they would manage on her vice-principal salary ». *Americanah*, p. 46.

¹⁶³ *Idem.*, « ... but soon he began to stay at home in a wrapper and singlet, lounging on the shabby sofa near the stereo ». *Americanah*, p. 46.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 81. « Losing his job made him quieter, and a thin wall grew between him and the world. He no longer muttered "nation of infractable sycophancy" when the nightly news started on NTA ... ». *Americanah*, p. 48.

pour l'éducation de l'enfant. Or, Ifemelu se soustrait régulièrement aux recommandations qui lui sont adressées, par exemple sur la manière de s'habiller pour aller à l'église :

“Tu as repassé cette robe ?
— Elle n'a pas besoin d'être repassée.
— Elle est froissée. *Ngwa*, va la repasser. [...]. Sinon change-toi.”
Ifemelu se leva à contrecœur
“Cette robe n'est pas froissée.¹⁶⁵”

Ifemelu conteste l'éducation de sa mère, y compris sur des questions qui paraissent anodines comme le vêtement et l'apparence.

Mais l'insubordination d'Ifemelu va plus loin lorsqu'elle affronte et défie Sœur Ibinabo dont l'autorité est connue de tous : « Sœur Ibinabo avait du pouvoir, et parce qu'elle prétendait l'utiliser avec discrétion, elle n'en était que plus puissante¹⁶⁶ ». Ifemelu s'oppose à Sœur Ibinabo et refuse catégoriquement de confectionner les enveloppes et les guirlandes destinées à la collecte des fonds pour l'église. Informé, son père l'invite à plus de docilité : « Tu dois lutter contre ta tendance naturelle à la provocation, Ifemelu. Tu t'es fait remarquer à l'école par ton insubordination, et je t'ai dit que cela avait déjà nui à ton excellent livret scolaire. Inutile de créer une situation similaire à l'église¹⁶⁷ ». Afin de canaliser les élans de liberté d'Ifemelu et lui faire ainsi entendre raison, sa mère sollicite l'intervention d'une médiatrice, sa belle-sœur, Tante Uju. Mais cette dernière, porteuse d'une éducation alternative, enseigne à sa nièce à prendre soin d'elle et à s'instruire par la lecture :

C'était Tante Uju qui cousait ses robes de petite fille et, quand Ifemelu était devenue plus grande, toutes les deux se plongeaient dans la lecture des magazines de mode, choisissant ensemble les modèles. [...]. C'est Tante Uju qui lui apporta des romans de James Hadley Chase enveloppés dans du papier journal pour dissimuler les femmes à moitié nues qui ornaient leur couverture, [...]¹⁶⁸.

La futilité de la mode est contrebalancée par le sérieux de la lecture même s'il s'agit de romans policiers. La convocation de Tante Uju apparaît ici comme un prétexte à une critique

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 83. “Did you iron that dress?”

“It doesn't need ironing.”

“It is rumpled. *Ngwa*, go and iron it [...]. Or change into something else.”

Ifemelu got up reluctantly. “This dress is not rumpled.” *Americanah*, p. 49.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 83. « Sister Ibinabo was powerful, and because she pretended to wear her power lightly, it only made her more so. » *Americanah*, p. 51.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 87. « Her father said, “you must refrain from your natural proclivity towards provocation, Ifemelu. You have singled yourself out at school where you are known for insubordination, and I have told you that it has already sullied your singular academic record. There is no need to create a similar pattern in church.” *Americanah*, p. 52.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 89. « It was Aunt Uju who sewed Ifemelu's little-girl dresses and, as Ifemelu got older, they would pore over fashion magazines, choosing styles together. [...]. Aunt Uju brought her James Hadley Chase novels wrapped in newspaper to hide the near-naked women on the cover, [...]. » *Americanah*, p. 53-54.

du système éducatif en place. Tante Uju représente la figure féminine d'une liberté repensée, elle qui fait souffler un vent de nouveauté et assouplit une éducation parentale encore très rigide et fermée sur elle-même.

Mais Chimamanda Ngozi Adichie n'en est pas à son premier essai. Cette tendance qui consiste à proposer une éducation alternative est déjà observable dans son deuxième roman *L'hibiscus pourpre*. Ainsi, à défaut de réorienter la liberté d'agir et de parler, la figure féminine sert à reconnecter les personnages avec la terre des origines. En effet, Tatie Iféoma, mère célibataire de deux enfants, sert de lien entre la jeune protagoniste Kambili, son frère aîné Jaja et Nsukka, la ville d'origine de leur père. S'adressant à sa belle-sœur, elle insiste sur la nécessité de connaître la terre des origines : « Les gens ne parlent pas toujours de façon sensée. Mais c'est bon pour les enfants d'y aller, en particulier pour les garçons. Ils ont besoin de connaître le pays de leur père et les membres de l'*umunna* [la famille élargie] de leur père¹⁶⁹ ». Elle insiste auprès de son frère afin que Jaja et Kambili les rejoignent à Nsukka pour célébrer Noël ensemble : « Eugene, laisse les enfants venir avec nous ! [...]. N'est-ce pas Noël que nous fêtons, eh ?¹⁷⁰ ». Au fond, Tatie Ifeoma peut être considérée comme celle qui récuse la politique de l'oubli mise en œuvre par son frère. Face au déni de l'espace natal pratiqué par ce dernier et face à la violence verbale et physique qui le caractérise, elle représente la voix de la terre-mère et traduit une conscience vive des origines.

De son côté, la mère d'Obinze constitue une figure maternelle active dans l'éducation de son fils. Veuve et n'ayant jamais voulu se remarier, elle se distingue aussi par son caractère bien trempé. Dans un dialogue entre Ifemelu et Obinze, nous apprenons qu'elle s'est publiquement opposée à l'un de ses collègues qu'elle accuse de malversation :

[...]. Elle s'est réellement battue avec un autre professeur ?

– Non, elle ne s'est pas battue. Elle faisait partie d'un comité et ils ont découvert que ce professeur avait détourné des fonds. Ma mère l'a accusé publiquement ; il s'est mis en colère et l'a giflée, il a dit qu'il ne supportait pas qu'une femme lui parle ainsi. Ma mère s'est levée, a fermé à clé la porte de la salle de réunion et mis la clé dans son soutien-gorge. Elle lui a dit qu'elle ne pouvait pas lui rendre sa gifle parce qu'il était plus fort qu'elle, mais qu'il devait s'excuser publiquement, devant tous ceux qui l'avaient vu la frapper¹⁷¹.

¹⁶⁹ Chimamanda Ngozi Adichie, *L'hibiscus pourpre*, op. cit., p. 105. « They need to know their father homstate and the members of their father's *Umunna* » *Purple hibiscus*, p. 74.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 109. « Eugene let the children come out with us! [...]. Is it not Christmas that we are celebrating, eh? ».

Purple Hibiscus, p. 77.

¹⁷¹ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, op. cit., p. 95-96. « Did she really fight with another professor? [...].

Cette querelle montre que la femme, pour obtenir des excuses, doit se situer sur le plan du langage et non sur le plan physique où l'homme a le dessus. Par ailleurs, la mère d'Obinze, récusant toute violence, déclare ne pas vouloir être traitée en femme, mais en être humain :

Elle est rentrée à la maison, en rage, elle répétait que les choses avaient changé, et comment accepter qu'aujourd'hui on puisse se permettre de gifler quelqu'un. Elle a écrit des circulaires et des articles sur le sujet et l'association des étudiants s'en est mêlée. Les gens disaient : oh, pourquoi l'a-t-il giflée alors qu'elle est veuve, ce qui l'irritait encore davantage. Elle a dit qu'elle n'aurait pas dû être giflée parce qu'elle était un être humain à part entière, pas parce qu'elle n'avait pas de mari pour parler à sa place. Alors certaines de ses étudiantes ont fait imprimer " un être humain à part entière" sur des T-shirts. C'est sans doute ce qui l'a rendue célèbre¹⁷².

Progressivement, le combat de la mère d'Obinze devient un événement social et politique majeur. Parti de l'espace universitaire puis médiatisé à travers le pays, son combat cristallise les luttes des femmes contre les violences de toutes sortes. C'est un véritable manifeste féministe qui fait écho au célèbre *We Should All Be Feminists*, relayé à travers le monde notamment dans l'univers musical. Ainsi, la Pop Star Beyoncé collabore avec Chimamanda Ngozi Adichie et insère des points de vue féministes dans sa chanson *Fawless* : « The person who believes in the social, political, and economic equality of the sexes » (Celui qui croit en l'égalité sociale, politique et économique des sexes, *NDLR*)¹⁷³. Tout comme les étudiantes de la mère d'Obinze impriment des T-shirts estampillés « un être humain à part entière », au printemps 2017, Maria Grazia Chiuri, directrice artistique chez Dior, fait défiler des mannequins arborant un T-shirt portant en lettres capitales : WE SHOULD ALL BE FEMINISTS¹⁷⁴. Pour Chimamanda Ngozi Adichie, la fiction interagit en permanence avec la réalité afin de se mettre au service de la cause des femmes, même s'il s'agit de moyens que l'on peut juger superficiels comme la mode.

L'influence de la mère d'Obinze sur la jeune génération se lit également dans son militantisme qui évoque celui d'Onyeka Onwenu. En effet, cette dernière est une figure

“No, she didn't fight. She was on a committee and they discovered that this professor had misused funds and my mother accuse him publicly and he gets angry and slapped her and said he could not take a woman talking to him like that. So my mother got up and locked the door of the conference room and put the key in her bra. She told him she could not slap him back because he was stronger than her, but he would have to apologize to her publicly, in front of all the people who at seen him slap her ». *Americanah*, p. 59.

¹⁷² *Ibid.*, p. 96. « She came home that day really angry, And she kept talking about how things had changed and what did it mean that now somebody could just slap another person. She wrote circulars and articles about it, and the students union got involved. People were saying, oh, why did he slap her when she's widow, and that annoyed her even more. She said she should not have been slept because she is a full human being, not because she does not have a husband to speak for her. So some of a female students went and printed Full Human being on T-Shirts, i guess it made her well-known ». *Americanah*, p. 59.

¹⁷³ On peut retrouver ce titre sur : <https://youtu.be/lyuUWOnS9BY>, consulté le 14 octobre 2021.

¹⁷⁴ À ce propos, on peut se reporter à l'article de Katell Pouliquen, « "We shall all be feminists" » un T-shirt déjà culte », <https://www.elle.fr/Societe/News/We-should-all-be-feminists-un-T-shirt-deja-culte-3445799>, consulté le 14 octobre 2021.

emblématique et médiatique dans l'espace culturel et politique du Nigeria puisqu'elle est « chanteuse-compositrice nigériane, actrice, militante des droits de l'Homme, militante sociale, journaliste, politicienne et ancienne juge de la série X Factor ¹⁷⁵ ». On peut dès lors l'assimiler à une figure tutélaire, à la différence que son rôle n'est pas seulement inscrit dans la fiction comme c'est le cas de la mère d'Obinze. Toutefois, Chimamanda Ngozi s'en inspire et en fait l'une des références musicales principales d'Ifemelu :

La musique d'Onyeka Onwenu avait bercé l'enfance d'Ifemelu et continué à faire sa joie par la suite. Elle n'oublierait jamais le jour où son père était rentré à la maison avec son nouvel album *In the Morning Light*¹⁷⁶.

Tout comme cette chanson, sa rencontre avec la mère d'Obinze joue le rôle d'une « révélation¹⁷⁷ » pour Ifemelu. En effet, traductrice de formation et de métier, c'est la mère qui l'éclaire à propos de la signification de son prénom :

"Tu as un bien joli nom, Ifemelunamma", dit-elle.

— Traduis-le

— Le traduire ?

— Oui, comment traduirais-tu ton nom ? [...]. Bon, la traduction de ton nom en anglais pourrait être en des Temps heureux ou Joliment Faite, qu'en penses-tu ? ¹⁷⁸

L'exercice de traduction auquel se livre la mère d'Obinze contribue à éveiller Ifemelu à son identité. Cette traduction peut encore se lire comme une stratégie narrative dont l'objectif est d'édifier le lecteur sur le rôle du nom dans la diction des origines.

La figure féminine et maternelle traverse ainsi tout le récit d'*Americanah* et apporte des éléments de compréhension et d'évaluation dans le rôle des parents face à leurs enfants et notamment leurs filles. Les deux figures tutélares que sont la mère d'Ifemelu et celle d'Obinze semblent cristalliser, chacune à sa manière, l'approche puis la modélisation du féminisme chez Chimamanda Ngozi Adichie. Pour cette dernière, « *le féminisme est toujours affaire de contexte* » et doit s'appuyer sur deux principes d'airain qu'elle nomme « *outils* » : toujours penser « *je*

¹⁷⁵ Justin Coulibaly, « Onyeka Onwenu révèle son petit secret avec Fela Kuti », <https://www.afrik.com/onyeka-onwenu-revele-son-petit-secret-avec-fela-kuti>, consulté le 14 octobre 2021.

¹⁷⁶ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.*, p. 110. « Onyeka Onwenu's music had been one of the luminous joys of Ifemelu's childhood, and had remained undimmed in the aftermath of childhood. She would always remember the day her father came home with the new album *In the Morning Light*... ». *Americanah*, p. 69.

¹⁷⁷ *Idem.* « a revelation ». *Americanah*, p. 69.

¹⁷⁸ *Idem.* « "What a beautiful name you have. Ifemelunamma," she said. [...] "Translate it," she said. "Translate?" [...] ... "Now translating your name from Igbo to English might be Made-in-Good-Times or Beautiful Made, or what do you think?" ». *Americanah*, p. 69.

compte autant ” sans jamais ajouter à ce verbe un quelconque modalisateur, pas “à condition que”. Pas “ tant que ”. “Je compte autant. Un point c’est tout¹⁷⁹”.

Pour Chimamanda Ngozi Adichie, le féminisme est d’abord une question liée à la culture des peuples, à leur évolution et à leur insertion dans le mouvement mondial de la pensée et des décisions courageuses qu’il faut absolument prendre. Faisant allusion à la force de caractère de sa grand-mère, de laquelle elle pense avoir hérité la culture de l’effort et du dépassement de soi, Chimamanda Ngozi Adichie explique :

Mon arrière-grand-mère était féministe. Elle ne connaissait pas le mot, mais c’était une femme farouche, qui a toujours repoussé les limites qu’on lui imposait parce qu’elle était femme. Dans ma famille, on m’a toujours dit que j’étais elle, parce que dans ma culture, nous croyons à la réincarnation. J’adore cette idée¹⁸⁰.

De ce point de vue, le féminisme prôné par Chimamanda Ngozi Adichie sert de point de départ à une éducation prenant en compte le rapport à soi-même et à l’altérité. Elle écrit à ce sujet *Dear Ijeawele or A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions*¹⁸¹ pour répondre à son amie d’enfance qui souhaitait donner une éducation féministe à sa petite fille. Aussi, le féminisme de Chimamanda Ngozi Adichie ne travaille pas qu’à susciter l’avènement d’un monde plus juste pour les femmes et les hommes, il vise également à réévaluer le rôle majeur des femmes et des mères en tant que ponts entre les enfants et la culture d’origine. Pour autant, il convient de retenir que pour Chimamanda Ngozi Adichie le féminisme est d’abord une question de contexte et de culture. Selon elle, la femme doit pouvoir se définir librement. Envers et contre les exclusions sociales ou les maltraitances verbales et physiques dont elle est victime, la femme postcoloniale revendique une liberté et une indépendance qui passent par la réalisation de ses aspirations les plus personnelles. Dans son cas, elle choisit d’être une féministe heureuse et non une femme en perpétuelle confrontation avec les hommes.

3- Léonora Miano : la grand-mère et la mère, deux miroirs de l’histoire originelle

Dans le roman de Léonora Miano, deux femmes jouent un rôle déterminant dans la mise en relation de la jeune génération avec sa culture et son histoire : Héka, la grand-mère de

¹⁷⁹ Propos cités par Christiane Chaulet Achour, « Le féminisme selon Chimamanda Ngozi Adichie », in *Le Magazine DIACRITIK*, <https://diacritik.com/2018/06/07/le-feminisme-selon-chimamanda-ngozi-adichie/#more-33490>, mis en ligne le 07 juin 2018, consulté le 14 octobre 2021.

¹⁸⁰ Isabelle Hanne, « Chimamanda Ngozi Adichie : le féminisme a toujours fait partie de l’Afrique », in *Libération*, https://www.liberation.fr/debats/2018/01/27/chimamanda-ngozi-adichie-le-feminisme-a-toujours-fait-partie-de-l-afrique_1625267/, publié le 27 janvier 2018, consulté le 14 octobre 2021.

¹⁸¹ Chimamanda Ngozi Adichie, *Dear Ijeawele or A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions*, New York, A. Knopf, 2017.

Shrapnel et Aligossi, la mère d'Amandla. Ces deux femmes affirment l'impérieuse nécessité de reconnecter leurs descendants à cette « part primordiale de leur être¹⁸² » qui demeure un objet de controverse. Il s'agit pour elles de prémunir les leurs contre la souffrance causée par l'amputation de leur culture et qui représente une « absence si douloureuse¹⁸³ », à tel point que ceci ne permet pas d'échapper à ce que Léonora Miano nomme un « destin de caricature¹⁸⁴ ». Présenté comme un véritable privilégié parmi les gens de son âge, Shrapnel bénéficie de la sagesse et du savoir ancestral incarnés par sa grand-mère Héka. Cette dernière se charge de consolider son identité en lui enseignant tout ce qui se rapporte à ses origines :

De plus, la vie lui avait accordé une faveur refusée à ces adolescents. Il avait vécu dans le sillage d'une authentique passeuse de mémoire, une femme fière de l'histoire des siens, et désireuse d'en assurer la transmission¹⁸⁵.

Héka détient et libère une parole révélatrice qui accompagne le cheminement et le comportement social de Shrapnel. Le texte présente le jeune homme comme un activiste engagé dans la renaissance et la reconquête de l'identité des peuples subsahariens. Dans sa volonté de transmission, Héka initie aussi Shrapnel à la vérité des choses cachées qui garantissent l'ordre et l'enracinement de son peuple. C'est elle, en effet, qui lui révèle le nom de Shabaka, l'arbre tutélaire qui constitue plus tard le référent symbolique et le nom du complexe où Shrapnel entend célébrer les cultures afrodescendantes. L'évocation de Shabaka intervient tel un prétexte à partir duquel Léonora Miano réactualise une figure marquante de l'Égypte ancienne : « Shabaka [...] renvoie sans doute au Pharaon qui accéda au trône en 712 après avoir chassé le colonisateur Bocchoris de l'Égypte. De ce fait, le peuple « vit en lui le régénérateur de la tradition ancestrale¹⁸⁶ ». On comprend dès lors que la référence à Shabaka désigne métaphoriquement la force de la perpétuation de l'histoire et des origines. En effet, « Shrapnel savait quant à lui que Shabaka était le nom de l'arbre tutélaire. L'aïeule lui avait dit tenir ce nom secret des temps où elle était elle-même une enfant, recevant l'enseignement des doyens¹⁸⁷ ». Femme mystérieuse et mystique, Héka dispense donc à Shrapnel le savoir nécessaire à la construction de son identité en lien avec les origines. Elle est le signe vivant du pays natal, mais aussi la voix ancestrale qui faiblit devant le bruit assourdissant et la fascination de la modernité : « Sur le sol ancestral aussi, les aînés avaient déjà cessé de tendre l'oreille¹⁸⁸ ».

¹⁸² Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 58.

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ Marjolaine Unter Ecker, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, op. cit., p. 134.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁸ *Idem.*

Quoi qu'il en soit, on peut retenir le rôle déterminant qu'elle joue dans la formation spirituelle et culturelle de son petit-fils.

Bien qu'Amandla fasse partie des protagonistes qui occupent le devant de la scène narrative, sa mère n'en demeure pas moins un guide essentiel dans son rapport au continent africain. En effet, Aligossi apparaît comme l'autre figure lumière du récit de Léonora Miano. Partant de cet élan qui consiste à renouer avec la terre ancestrale et son continuum culturel, Aligossi met tout en œuvre pour que sa fille, comme bien d'autres femmes d'origine africaine, se souvienne et porte en elle les marques de la terre originelle. Dans un premier temps, elle promeut en commercialisant un ensemble d'artefacts culturels parmi lesquels des bijoux et des colliers confectionnés selon l'art ancien. Elle espère par ce moyen rappeler aux « femmes de son peuple¹⁸⁹ » combien leurs ornements peuvent contribuer à sublimer leur apparence. Aligossi s'inscrit à travers ce geste dans une lutte contre une forme de « détestation de soi savamment distillée en elles au cours des âges¹⁹⁰ ». Pour Aligossi, ces femmes « étaient nues, dépourvues du moindre instrument qui rappelle leur tradition », car en réalité il n'est pas jusqu'à leur coiffure qui ne soit un langage, un code qui dise leur clan, leur âge, leur statut¹⁹¹. Toutefois, le combat d'Aligossi, bien que noble, relève d'une gageure, car il importe de tenir compte de l'évolution des mœurs ainsi que des transferts culturels en tout genre. Considérant la logique migratoire dans laquelle s'inscrit le roman de Léonora Miano, il faut avouer que toute identité originelle recherchée ou proclamée paraît fantasmée, car elle est nécessairement altérée. Et même si Aligossi est fermement attachée au retour des rites, des pratiques et des croyances ancestrales, les déterminants physiques (corps, couleur de peau) et symboliques (cultures) des personnages migratoires sont voués à l'évolution et donc au changement. En mettant en évidence un certain nombre de discriminations socio-économiques liées à l'apparence des sujets migrants, le roman de Léonora Miano rappelle combien l'image occupe encore une place prépondérante dans les sociétés contemporaines.

Examinant avec objectivité la posture de sa mère, Amandla admet que « cela ne servait à rien de leur proposer des bijoux inspirés du Pays d'Avant. Il fallait réhabiliter la terre originelle, la redresser, afin que ses fils puissent la reconnaître¹⁹² ». Amandla adopte une posture critique et tente de prendre acte de la manière dont les afrodescendants doivent renouer avec ce qu'ils considèrent comme leurs origines. Tout en surestimant l'importance des racines

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹² *Ibid.*, p.85.

et en affirmant la nécessaire poursuite du combat contre la discrimination dont a été victime son peuple spolié de son histoire, Aligossi transmet à Amandla une passion pour tout ce qui se rapporte aux origines :

Après tout, c'était bien Aligossi qui lui avait chevillé la Cause au corps. C'était même la seule éducation qu'elle lui avait donnée. [...]. Très vite, elle avait compris que sa mère n'avait rien d'autres à lui offrir que cette douleur à dépasser¹⁹³.

Ce transfert de douleur, d'histoire personnelle et même de mémoire permet à juste titre de comprendre l'approche différentielle des origines par les mères et les filles. Tandis qu'Aligossi évoque la terre ancestrale dans un élan victimaire, Amandla s'en sert comme d'un fer de lance qui oriente son activisme politique. L'histoire de la terre originelle devient chez elle la « Cause », l'élément central qui détermine son action sociale. Par ailleurs, l'on peut s'interroger sur le transfert même d'une telle histoire, sachant combien elle peut être lourde de conséquences. Dans le passage cité précédemment, on apprend qu'en réalité il n'a jamais existé le moindre amour entre la mère et la fille. Tout ce qu'Aligossi réussit à transmettre à Amandla, c'est « cette douleur à dépasser ».

Dès lors, nous sommes en droit de nous demander si toute histoire est bonne à transmettre. Dans le dernier chapitre de son *Atlantique Noir*, Paul Gilroy s'interroge sur l'impact de la transmission de l'histoire auprès des générations qui se succèdent. Il s'intéresse précisément à « l'étrange pouvoir » mais aussi « au pouvoir hypnotique¹⁹⁴ » d'une histoire, qui peut comporter une part importante de violence. À cet effet, il évoque la mémoire de l'esclave et son rapport avec le discours politique tenu par ou sur les Noirs. Alors que la violence de l'esclavage aurait pu paralyser chez les peuples qui l'ont subi tout élan d'autonomie sociale et politique, nombreux sont les « auteurs noirs qui se sont élevés contre cette forme de repli¹⁹⁵ » et ont fait de cette période historique la source d'un discours complexe sur le sujet noir. La passion des origines que lui transmet sa mère se change chez Amanda en un projet politique qu'elle va incarner à travers son engagement associatif. Loin de se réfugier dans une « obsession de l'origine et du mythe », Amandla franchit le pas en réinvestissant cette histoire trouble. Au-delà de la souffrance, elle comprend qu'il faut vaincre l'attentisme, la paralysie et la procrastination qui ont caractérisé nombre de ses aînés. Ainsi, l'histoire qu'elle hérite de sa mère ne se limite plus à une litanie de souffrances, mais à une reconquête de dignité.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁹⁴ Paul Gilroy, *L'Atlantique Noir*, *op. cit.*, p. 263.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 264.

Dans ce point, nous avons tenu à mettre l'accent sur la manière dont certains membres de la famille, père, mère grand-mère, jouent un rôle déterminant dans le retour aux origines. À travers leurs expériences, leur proximité ou leur éloignement vis-à-vis de leur progéniture, nous avons tenté de décrire les premières caractéristiques d'un personnage initiateur qui apporte une lumière aux siens. Dans les lignes qui suivent, nous allons évoquer un autre type de personnage, à savoir l'artiste ou l'intellectuel. Le rôle que peut jouer l'un ou l'autre est tout aussi fondateur dans la construction du rapport que les protagonistes établissent avec leurs origines.

B- Intellectuels et artistes : deux archétypes du roman du retour

Artistes et intellectuels constituent des figures qui polarisent l'attention des critiques ou des auteurs au point de devenir des personnages incontournables dans la saisie et l'interprétation des réalités sociales, politiques, anthropologiques et littéraires. De ce point de vue, le recours aux artistes et aux intellectuels impose que l'on précise sous quel angle on entend lire leur statut ou leur rôle dans l'histoire des idées. Dans bien de cas, artistes et intellectuels ont connu le même sort pour ne pas dire la même trajectoire¹⁹⁶. L'acception moderne du terme « intellectuel » remonte en France à l'affaire Dreyfus selon Patrice Bollon :

On date classiquement l'apparition de l'intellectuel en France de l'affaire Dreyfus – à ce moment-là le terme, d'adjectif, devient un substantif. L'intellectuel est alors celui qui prend la parole pour défendre une idée globale supérieure à toutes les idées particulières (« l'Universel ») – ce que, dans les années 1960-1970 ont représenté des personnalités comme Sartre et Aron¹⁹⁷.

De cette première approche, on peut inférer que la pensée et la position de l'intellectuel doivent former un système prenant en compte la totalité de la vie. L'intellectuel doit donc s'émanciper du particulier et tendre vers le général, à partir d'une identification à la cause d'individus exceptionnels ou du peuple dans son ensemble. En citant Sartre, Patrice Bollon suggère la question de l'engagement, mais les prérogatives de l'intellectuel sont variables.

Pour Maurice Blanchot, la catégorie de « l'intellectuel » se définit de façon circonstancielle, en lien avec les aléas de l'histoire : « Il va de soi que, selon les temps (et les siècles), le pouvoir, la justification et la définition des intellectuels changent. »¹⁹⁸ Remarquons toutefois que cette observation intervient après que Maurice Blanchot a pris soin d'établir une différence entre l'intellectuel et l'ensemble des artistes et autres penseurs :

Intellectuel ? Ce n'est pas le poète ni l'écrivain, ce n'est pas le philosophe ni l'historien, ce n'est pas le peintre ni le sculpteur, ce n'est pas le savant, fût-il enseignant. Il semble qu'on ne le soit pas tout le temps pas plus qu'on ne puisse l'être tout entier¹⁹⁹.

Peut-être pourrait-on se demander, sans contrevenir à la pensée blanchotienne, si la spécificité de « l'intellectuel » ne résiderait pas dans la variété des domaines de savoirs. Si

¹⁹⁶ L'histoire littéraire nous apprend que sous les régimes autoritaires, de nombreux intellectuels et artistes ont été exilés ou se sont exilés dans d'autres pays. En Afrique, des auteurs comme T. Monénembo quittèrent pour un temps la Guinée Conakry, Mongo Béti le Cameroun, Ahmadou Kourouma la Côte d'Ivoire en direction de la France. En Europe le nazisme a entraîné une fuite des intellectuels. On pense entre autres à Stefan Zweig qui quitte l'Autriche pour le Brésil, Thomas Mann qui passe d'Allemagne en Suisse, etc.

¹⁹⁷ Patrice Bollon, « Il faut rafraîchir le vieux modèle de l'intellectuel prophétique », *Je suis Voltaire : Traité sur l'intolérance, Le Magazine Littéraire*, n°553/mars, 2015, p. 90.

¹⁹⁸ Maurice Blanchot, *Les intellectuels en question : Ébauche d'une réflexion*, Paris, Fourbis, 1996, p. 17.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 12.

l'intellectuel n'est ni poète ni philosophe, ni peintre ni sculpteur, il peut être, à un moment donné, l'un ou l'autre. Maurice Blanchot lui assigne trois rôles, social, politique et moral :

Depuis qu'ils portent ce nom, les intellectuels n'ont rien fait que cesser momentanément d'être ce qu'ils étaient (écrivain, savant, artiste) pour répondre à des exigences morales, à la fois obscures et impérieuses, puisqu'elles étaient de justice et de liberté. Mots vagues, affirmations puissantes et mal déterminées. De l'affaire Dreyfus à Hitler et à Auschwitz, il s'est confirmé que c'est l'antisémitisme (avec le racisme et la xénophobie) qui a révélé le plus fortement l'intellectuel à lui-même : autrement dit, c'est sous cette forme que le souci des autres lui a imposé (ou non) de sortir de sa solitude créatrice²⁰⁰.

L'intellectuel, suivant cette assertion, a un rôle éminemment social et moral à jouer au sein de la cité. Il doit ainsi s'engager en faveur de la justice, l'équité et l'unité tout comme il doit mettre en garde contre les dangers qui guettent l'humanité, aujourd'hui plus que jamais. Articulant à son tour le rapport entre l'intellectuel, son statut social et sa position face au pouvoir, Edward Saïd précise :

L'intellectuel, au sens où je l'entends, n'est ni un pacificateur ni un bâtisseur de consensus, mais quelqu'un qui engage et qui risque tout son être sur la base d'un sens constamment critique, quelqu'un qui refuse quel qu'en soit le prix les formules faciles, les idées toutes faites, les confirmations complaisantes des propos et des actions des gens de pouvoir et autres esprits conventionnels. Non pas seulement qui, passivement, les refuse, mais qui, activement, s'engage à le dire en public²⁰¹.

Edward Saïd invite à se défier de la tradition, de la complicité du savoir et du pouvoir de la « stabilité des vainqueurs et des dominateurs²⁰² » dans la mesure où elles constituent un écueil épistémologique. Il privilégie ainsi l'intellectuel « exilique » : n'habitant nulle part, n'étant plus dans sa terre natale et se sentant étranger dans son pays d'accueil, il porte un regard nécessairement double et comparatiste sur les choses, car son point de vue est décentré.

Dans cette optique, la conception de l'intellectuel en tant que sujet exilé conduit à une redéfinition de la notion d'universalisme. C'est le sens des remarques de Nadia Marzouki :

L'universalisme de Saïd consiste en une croyance en la relativité des rapports de force culturels et en la transversalité des identités et de leurs écritures. Or cet universalisme n'est pas simplement un système de pensée, il est la définition même du mode de vie des générations futures. Prenant acte de la croissance inouïe des phénomènes de migrations, d'exil, de transferts de population depuis la fin du XIX^e siècle, Saïd, s'inspirant des thèses de Paul Virilio, conçoit l'errance et l'exil comme la condition des hommes de demain²⁰³.

Ainsi, l'intellectuel évolue dans un monde où l'universalisme n'est pas dicté par une nation européenne, mais se construit par les relations incessantes entre les cultures à l'âge des

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 55.

²⁰¹ Edward Saïd, *Des intellectuels et du pouvoir*, Paris, Seuil, 1996, p. 112.

²⁰² *Idem.*

²⁰³ Nadia Marzouki, « Théorie et engagement chez Edward Saïd », in *Mouvements*, Paris, La Découverte, 2004/3-4 (n°33-34), <https://www.cairn.info/journal-mouvements-2004-3-page-162.htm#re1no1>, consulté le 08 novembre 2021.

migrations massives. Dès lors, notre rapport au monde et à l'Autre doit cesser d'être impérialiste ou hégémonique, mais « exilique » et sans cesse « transgressif²⁰⁴ » et dialogique. On peut d'ailleurs retrouver cette aspiration à l'érosion des autorités dans le roman du retour, car il prône « la déterritorialisation des certitudes culturelles et épistémologiques, la désincarnation des idéologies, le découplage entre les notions de conflit et de territoire, bref l'inutilité aujourd'hui d'une conception géostratégique des rapports de force²⁰⁵ ».

À l'instar de celle d'Edward Said, la définition de l'intellectuel selon Dany-Robert Dufour fait aussi écho à notre perspective d'analyse. En effet, à défaut de parler de rôle, Dany-Robert Dufour parle en termes de responsabilité de l'intellectuel ; une responsabilité extensible à celle de l'artiste. Au juste, quelle est cette responsabilité ? D'après ce dernier, l'intellectuel est celui qui doit savoir et être à l'écoute des « convulsions du monde »²⁰⁶ afin de proposer des remèdes quand certains systèmes politiques et sociaux ont échoué à mettre l'homme à l'abri du danger de l'oubli de soi et de l'Autre. Dany-Robert Dufour considère ainsi que l'intellectuel « est de ceux qui nourrissent le lien social, évitant que soient rejetés dans les marges ceux qui ressentent ou subissent sans pouvoir dire. »²⁰⁷ L'intellectuel se fait donc porte-parole et défenseur des sans-voix. De plus, l'artiste et l'intellectuel sont ceux qui, détenant un certain savoir, se montrent soucieux de l'équilibre social et du bien-être individuel :

Je veux dire que la *première responsabilité d'un intellectuel, c'est d'être un intellectuel*. En d'autres termes, la charge spécifique de l'intellectuel ne réside pas électivement dans l'émission de messages d'alertes adressés à l'homme politique ou à l'"opinion". Certes, "il peut le faire" et donner de la voix au côté du chanteur engagé, mais sa mission réside ailleurs : dans une capacité à *nommer* ce que l'on ne sait pas, à voir autre chose que ce que tout le monde voit, à faire voir ce qui est invisible, travailler tous les moments et tous les aspects de l'aventure humaine pour en instruire le procès²⁰⁸.

À défaut de la détenir, l'intellectuel doit construire un chemin vers la vérité et cette démarche doit éclairer la trajectoire de ses semblables.

Dans les lignes qui suivent, nous décrirons d'autres formes de responsabilités qui se rattachent aux figures d'artistes et d'intellectuels en nous appuyant sur le roman du retour. Précisons d'emblée que ces deux figures font office d'un traitement particulier dans les romans de Léonora Miano, de Taiye Selasi et de Chimamanda Ngozi Adichie. De notre point de vue, les rapports qu'entretiennent chacune de ces écrivaines avec le monde intellectuel et artistique

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ On peut y voir les menaces sociales et culturelles, écologiques et même les dérapages éthiques, la peur et le rejet de l'autre, etc.

²⁰⁷ Dany-Robert Dufour, « Nommer pour penser, la tâche des intellectuels », in Monette Vacquin (dir.), *La responsabilité : La condition de notre société*, Paris, Autrement – Collection « Morales », n°14, 2002, p. 166.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 177.

s'inscrivent davantage dans une logique intermédiate²⁰⁹. Pour cette raison, nous les convoquerons dans le troisième chapitre au deuxième point intitulé : « Le roman du retour comme médiathèque ». En revanche, la représentation de l'intellectuel répond ou correspond chez Alain Mabanckou au titre même de son roman. En d'autres termes, l'intellectuel opère dans son récit comme l'une de ces nombreuses lumières qui éclairent son voyage à Pointe-Noire. En ce qui concerne Dany Laferrière, la figure de l'intellectuel se confond souvent avec celle de l'artiste pour servir de phare dans le voyage qui ramène au pays natal. Qu'à cela ne tienne, nous avons là deux figures qui agissent auprès des personnages principaux comme deux référents, voire deux guides sur le chemin du retour.

1- Dany Laferrière : intellectuels et artistes, des lumières sur le chemin du retour

Quand le chemin du retour est semé d'embûches, il peut très vite se transformer en une impasse. Les lignes du sentier que le personnage est appelé à arpenter ne relèvent plus de l'évidence, les informations qu'il doit collecter sont distribuées et éparpillées auprès d'individus qu'il doit absolument rencontrer. Dans le cas précis de Windsor Laferrière, ces individus, des artistes et des écrivains pour la plupart, agissent à la fois comme les témoins et les porteurs d'une vérité sur ses origines ainsi que sur l'auteur de ses jours. Ils sont par ailleurs les témoins vivants de l'existence du père décédé que tente de retrouver le personnage principal.

Nous avons par exemple observé que le double littéraire de l'auteur, Windsor Laferrière, entretient avec le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire une relation quasiment mystique. Il s'en sert comme d'un guide spirituel, car la ferveur des mots et la poésie du langage de Césaire lui permettent d'entrevoir la personnalité de son père et d'accéder à de nouveaux territoires intimes. L'œuvre de ce pionnier des littératures francophones antillaises n'est pas seulement une référence incontournable dans le processus de création de Dany Laferrière, mais elle recèle aussi un certain nombre de réponses aux questions que se pose son personnage :

Mes yeux cherchent le moindre détail
afin de pouvoir remonter le temps
pour retrouver le jeune homme
que je fus avant ce départ précipité²¹⁰.

²⁰⁹ Nous entendons par pertinence intermédiate la manière dont le texte littéraire permet la cohabitation de plusieurs médias, parmi lesquels la peinture, la musique, la photographie, le cinéma. Ce ne sont donc pas les artistes qui seront convoqués mais bien entendu leurs œuvres et leur apport dans l'esthétique et l'épistémologie du roman du retour.

²¹⁰ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 97.

Dans la quête de signes susceptibles d'aider le sujet dans la reconstitution de son passé, l'œuvre d'art comporte déjà une bonne partie de la réponse. Mais la quête de Windsor Laferrière ne se résume pas au fait de retrouver son enfance. Pour acquérir tout son sens, elle s'oriente aussi vers le père décédé. Le héros espère ainsi entrer en possession d'un ensemble d'éléments constitutifs de son identité. En effet, si l'enfance est synonyme de souvenirs intimes, le père décédé constitue le repère perdu avec lequel le fils aurait aimé renouer une dernière fois. C'est à cet instant précis que la puissance de l'œuvre opère comme une révélation :

Je voyage toujours avec le recueil de poèmes de Césaire. Je l'avais trouvé bien fade à la première lecture, il y a près de quarante ans. [...]. Ce texte me semblait trop prosaïque. Trop nu. Et là, cette nuit, que je vais enfin vers mon père, tout à coup je distingue l'ombre de Césaire derrière les mots²¹¹.

Par la reprise de leitmotifs à valeur incantatoire comme le motif de l'aube « matinière »²¹², le poète illumine, décroïssonne et brise les frontières entre le monde des vivants et des morts. Sa parole poétique et incandescente se déploie comme une lumière sur le sentier que veut emprunter à tâtons Windsor Laferrière. Bien plus, le personnage découvre à travers l'incandescence des mots du poète des géographies inédites : « Et je vois bien là où il (le poète) a dépassé sa colère pour découvrir des territoires inédits dans cette aventure du langage²¹³ ». Mieux, Césaire rend possible les retrouvailles entre le père et le fils : « Le poète m'aide à faire le lien entre cette douleur qui me déchire et le subtil sourire de mon père²¹⁴ ».

Dany Laferrière accorde aussi une place de choix aux artistes et autres intellectuels dans sa manière de représenter son propre parcours et celui de son personnage. Auteurs de trois romans dits dessinés²¹⁵, il affirme avoir réalisé pas moins de « 2000 dessins²¹⁶ ». Dans chacun de ces romans, il met en lumière les figures parentales certes, mais plus encore ceux qui constituent son panthéon artistique, littéraire et intellectuel. Chaque figure accompagne l'auteur dans son processus de création, chacun l'oriente dans le dédale du monde. Dans les premières pages de *L'exil vaut le voyage*, Laferrière évoque Jean-Claude Charles, un de ses nombreux compagnons d'écriture et de création :

²¹¹ *Ibid.*, p. 57-58.

²¹² Dans *Cahier d'un retour au pays natal*, Aimé Césaire fait usage d'une anaphore qui traverse tout le texte comme une parole incantatoire, notamment avec l'expression : « Au bout du petit matin » que l'on trouve dès la page 7 du texte. Cette phrase revient sans cesse au point qu'elle apparaît comme une lumière qui combat l'ombre dressée sur le chemin de celui qui fait retour. Aussi, cette phrase marque-t-elle l'illumination qui fonde l'acte d'écriture de l'auteur.

²¹³ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, *op. cit.*, p. 58.

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ On peut successivement citer : *Autoportrait de Paris avec Chat* (2018), *Vers d'autres rives* (2019) et *L'exil vaut le voyage* (2020).

²¹⁶ Josée Lapointe, « Marcher dans un livre de Dany Laferrière », <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/2020-08-21/marcher-dans-un-livre-de-dany-laferriere.php>, publié le 21 août 2020, consulté le 27 octobre 2021.

Quand au début des années 80, je me cherchais un frère intellectuel de combat, quelqu'un de ma génération, il n'y avait pas grand monde. Ceux des années 40-50 avaient Magloire Saint-Aude et Jacques Roumain. Ceux des années 50 avaient Jacques Stephen Alexis. Pour ceux des années 60, ce furent d'abord Davertige pour la poésie et Frankétienne pour le roman. Et pour nous, dans les années 70-80, c'était Jean-Claude Charles. Il était long, mince, avec des jambes élancées, une tête d'oiseau en quête de vent, toujours en mouvement²¹⁷.

D'après Dany Laferrière, Jean-Claude Charles est semblable à ces intellectuels qui savent se créer des chemins inédits :

C'était un snob, dans le sens qu'il prenait volontiers un chemin difficilement accessible pour ceux qui le suivaient. Port-au-Prince a souvent donné ce genre de jeunes intellectuels passionnés de breuvages forts...²¹⁸.

Les écrivains et autres amateurs des livres ne sont pas les seuls à peupler l'univers romanesque de Dany Laferrière. On trouve aussi des peintres, amis d'enfance du protagoniste de *L'énigme du retour*, et qui partagent avec lui la même condition d'exilé :

Je descends un moment à Toronto. Le temps d'aller voir un vieil ami peintre. [...]. Comme nous avons le même âge les choses nous sont arrivées à peu près en même temps. Son père est mort au tout début de l'année, et il avait dû fuir le pays à la même période que le mien²¹⁹.

Au-delà d'une communauté de destin, Windsor Laferrière se rattache à certains personnages grâce à la communion rendue possible par l'amour partagé des lettres et des beaux-arts. Et comme nous le disions tantôt, certains artistes peintres font office de passeurs ou de facilitateurs dans son projet d'apprendre sur la vie de son père. Ainsi en est-il dans le chapitre intitulé « L'autre ami de mon père » :

Le peintre sort de son atelier
pour m'indiquer la route
qui mène à l'ami de mon père²²⁰.

En allant à la rencontre de cet ami, Windsor Laferrière espère en apprendre davantage à propos du contenu de la valise laissée par son père dans une banque à New York :

Mon père avait déposé une valise à une banque. Ce n'était sûrement pas de l'argent – ce n'est pas son genre de de thésauriser. C'était quoi d'après vous ? [...]. Oh, fait-il en chassant les poules, je n'en sais rien, je me suis débarrassé de tout ce qui m'encombrait et le passé était lourd. [...]. Mais ton père, c'est un historien, peut-être que c'étaient des documents, mais oublions tout ça²²¹.

Même si l'entrevue se solde par un échec puisque Windsor Laferrière n'apprend rien à propos du contenu de la valise, il fait au moins deux découvertes : d'une part, son père était un

²¹⁷ Dany Laferrière, *L'exil vaut le voyage*, op. cit., p. 9-10.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

²¹⁹ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op., cit., p. 57.

²²⁰ *Ibid.*, p. 233.

²²¹ *Ibid.*, p. 236.

historien et donc un intellectuel, d'autre part, il était politiquement engagé auprès de ses semblables. En somme, le retour à Port-au-Prince lui permet de rassembler des informations à propos de son père et de son parcours d'homme révolté et d'intellectuel exilé. C'est assurément la révolte qui lie Windsor Laferrière à son père, car dans sa jeunesse il a appartenu à un tout petit groupe de révolutionnaires avant de se considérer assez mûr pour de premières « vacances intellectuelles »²²². Ainsi, conscient d'« Être étranger même dans sa ville natale²²³ », Windsor Laferrière n'hésite pas à mobiliser quelques personnages ressources tel Aimé Césaire ou encore les amis de son père, pour la plupart des artistes et hommes de culture. Enfin, pour reprendre les mots Dany Laferrière parlant de Frankétienne : « l'artiste est un homme de la renaissance²²⁴ ». Par sa parole et son acte créateur, il accompagne celui qui veut connaître de nouvelles vies, découvrir des territoires neufs et gagner de nouveaux savoirs.

2- Alain Mabanckou : à la recherche des lumières de la ville natale

Qu'il s'agisse de l'évocation de l'oiseau migrateur qu'est la cigogne²²⁵ ou du leitmotiv de ce qu'il nomme « les empreintes de [s]on errance », le mouvement constitue chez Alain Mabanckou une métaphore obsédante. Une autre métaphore se développe à travers les personnages que l'on peut qualifier de solaires. Ces derniers interviennent lorsque l'auteur ou certains de ses personnages entreprennent de remonter le temps obscurci de l'enfance, de rechercher les traces d'un monde désormais englouti. Ils s'avèrent indispensables à la traversée spatiale qu'amorcent le sujet écrivain ou encore ses personnages. Ces personnages-lumières sont parfois des confidents, des compagnons, des guides, des amis, des collègues ou même des créateurs pour lesquels son estime est sans limites²²⁶.

La liste de ces personnages s'inscrit dans le cadre des affinités électives et fait la part belle aux artistes, à ceux qui comme lui font œuvre de création. Ce sont des guides qu'Alain Mabanckou choisit pour l'accompagner dans sa quête du passé et l'écriture de ses errances. La métaphore du personnage solaire ou stellaire occupe une place prépondérante dans l'œuvre de Mabanckou. Dans son premier roman *Ma Sœur-Étoile*²²⁷, l'auteur évoque un moment fondateur

²²² *Ibid.*, p. 151.

²²³ *Ibid.*, p. 149.

²²⁴ Frankétienne, par Rodney Saint-Eloi et Dany Laferrière, in *Portraits d'auteurs par les auteurs, Étonnants Voyageurs*, <https://www.etonnants-voyageurs.com/Franketienne-par-Rodney-Saint-Eloi-et-Dany-Laferriere.html>, consulté le 27 octobre 2021.

²²⁵ On peut citer à titre d'exemple son roman *Les Cigognes sont immortelles*, Paris, Seuil, 2018.

²²⁶ Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage*, op cit., p. 12.

²²⁷ Alain Mabanckou, *Ma Sœur-Étoile*, Paris, Seuil Jeunesse, 2010.

de son enfance ponténégrine à travers la représentation de sa sœur aînée décédée deux années avant sa naissance. Il entretient des dialogues nocturnes avec cette sœur devenue un astre qui, du ciel, le protège et le guide. *Demain j'aurai vingt ans* met en scène cette même Sœur-Étoile que prie ardemment le jeune Michel, fils unique, espérant qu'elle permette à sa mère d'avoir un second enfant.

Pour revenir à *Lumières de Pointe-Noire*, Alain Mabanckou semble en quête permanente de muses mémorielles, d'éléments qui puissent déclencher chez lui une avalanche de souvenirs afin de nourrir l'écriture de son roman. Le retour de l'auteur à Pointe-Noire se fait sous l'égide de personnages porteurs de lumière. C'est ainsi que par le hasard des rencontres, Alain Mabanckou renoue avec deux personnes, dont un surveillant général et un ancien professeur du lycée. Ils sont l'un et l'autre dépositaires d'une parole éclairante et libératrice pour celui qui est revenu sur les traces de sa jeunesse. En parcourant à nouveau son ancien lycée, le premier souvenir qui lui vient à l'esprit est celui de son ancien surveillant général :

Pendant que je pénètre dans la cour j'ai une pensée profonde pour ce témoin inamovible, Jean Makaya, notre "surveillant de couloir" de l'époque. Il n'est plus de ce monde, me dit le nouveau surveillant général, en insistant pour guider mes pas dans ce qui, à mes yeux, ressemble maintenant à un labyrinthe²²⁸.

Qualifié par l'auteur de « témoin inamovible », cet ancien surveillant apparaît tel le garant de la quête initiatique de Mabanckou, même s'il est désormais devenu une ombre. Mais, dans cet espace désormais privé de repères, surgit un autre personnage, le nouveau surveillant général, qui guide l'écrivain dans le lieu devenu labyrinthique. L'espace de l'enfance est reconfiguré et l'écrivain a besoin d'être aiguillé sur les routes de son passé.

Se prononçant sur les modalités qui régissent le rapport d'un sujet à un espace, Alain Ricard explique : « L'espace est une catégorie de l'entendement, une notion générale et abstraite, qui demande plus une intellection qu'une perception²²⁹ ». Or, nous savons que les lieux que sillonnent Alain Mabanckou à Pointe-Noire ne sont pas restés tels que dans le passé. Toute reconnexion avec ceux-ci par le simple contact empirique est voué à l'échec. Il faut donc aller au-delà de la perception visuelle et sensorielle pour capter la vérité essentielle du lieu. Dans son cas, pour appréhender l'espace de l'enfance, mieux vaut privilégier l'intellection comme mode opératoire. C'est sans doute pourquoi Alain Mabanckou place parmi les derniers chapitres de son œuvre l'évocation de la bibliothèque de l'Institut de Pointe-Noire et surtout sa

²²⁸ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 211.

²²⁹ Alain Ricard, « Pour une géographie de la mémoire, terrains et traces », in *Littératures africaines et territoires*, op. cit., p. 121.

rencontre avec son ancien professeur de philosophie. Alain Mabanckou parle de son enseignant avec une forme de révérence, car il a été un mentor plébiscité par des générations d'élèves : « Le surveillant général n'est pas étonné que je demande à rencontrer mon ancien professeur de philosophie qui est sans conteste celui qui aura le plus marqué les élèves de la « série A » de ma génération dans ce lycée²³⁰ ». Si ce professeur fait figure de personnage solaire, c'est parce qu'il réussit à éveiller l'esprit critique de ses élèves tout en les initiant au doute philosophique. Avec l'image du *Penseur* d'Auguste Rodin collé à son attaché-case, il explique à sa classe :

Dans la vie nous devons sans cesse être interpellés par la pensée des grands auteurs. *Le Penseur* de Rodin est l'exemple de la réflexion permanente, et l'avoir avec moi m'impose une discipline spirituelle que même la religion ne pourrait procurer à ses ouailles²³¹.

À bien des égards, le retour de l'auteur constitue une manière de se réapproprier un savoir sur ses origines, mais aussi sur ce qui a forgé sa conscience de jeune homme, à savoir le doute systématique. Un tel enseignement a également appris à l'auteur à combattre l'esprit de clôture et de repli sur soi : « J'ai choisi depuis longtemps de ne pas m'enfermer, de ne pas considérer les choses de manière figée, mais de prêter plutôt l'oreille à la rumeur du monde²³² ». En tant qu'intellectuel, ce professeur de philosophie encourage Alain Mabanckou à toujours se souvenir de ce qui se trouve au commencement : « Ne l'oublie pas : certains philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde, maintenant il s'agit de le transformer. [...], pour le reste il vaut mieux privilégier la philosophie de l'Antiquité...²³³ ». De son côté, Edward Said, dans *Beginnings : Intention and Method*, insiste sur l'importance des commencements, « le premier point (dans le temps, l'espace ou l'action) d'une réalisation ou d'un processus qui présente une durée et un sens. Le commencement, donc, est la première étape dans la production volontaire de sens²³⁴ ». Si le point de départ est essentiel – le personnage du mentor opère chez Mabanckou comme une conscience vivante des origines –, le retour ultérieur du sujet est nécessaire pour donner sens à ce qui a été vécu.

Dans ce chapitre, nous avons tenté de décrire deux types de personnages, des figures que l'on peut appeler tutélaires et celles porteuses de lumières. Si les figures tutélaires s'inscrivent dans le cercle familial – père, mère et grands-parents – elles sont aussi mues par la volonté de transmettre un héritage, une histoire familiale et personnelle. Figures centrales dans

²³⁰ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 219.

²³¹ *Idem*.

²³² Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage*, op. cit., p. 11.

²³³ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, op. cit., p. 222.

²³⁴ « The first point (in time, space or action) of an accomplishment or process that has duration and meaning. The beginning, then, is the first step in the intentional production of meaning », Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* [1975], New York, Columbia University Press, 1985. p. 5.

la recherche de la filiation ou la quête des origines, elles sont les garantes de l'ordre traditionnel. Les romans de Léonora Miano, Chimamanda Ngozi Adichie et Taiye Selasi mettent en scène les rapports entre parents et enfants, permettant aussi de réévaluer la transmission et la réception des héritages culturels entre les générations. Si les premiers sont soucieux de léguer ce qui leur paraît nécessaire, les seconds ne peuvent l'accepter qu'en le remettant en perspective. Vivant dans des sociétés mondialisées, les enfants de migrants ne peuvent recevoir l'héritage ancestral sans droit d'inventaire ni adaptation. Pour autant, les figures tutélaires restent nécessaires au retour de l'enfant vers la culture du pays natal.

Quant aux figures porteuses de lumière, elles s'incarnent surtout dans la catégorie des artistes et des intellectuels. Dotés d'un savoir et d'une autorité, ces personnages exercent une certaine fascination sur les sujets qui accomplissent le voyage du retour. Les textes d'Alain Mabanckou et de Dany Laferrière proposent chacun un regard spécifique sur la figure de l'artiste et de l'intellectuel. Alimentant une pensée sur les origines, les intellectuels et les artistes sont porteurs d'une parole lumineuse et libératrice. Ils travaillent ainsi à détacher le sujet de la fixité spatiale et d'une tradition ancestrale considérée parfois comme immuable. Le roman du retour met en exergue ces deux types de personnages qui permettent aux personnages lancés dans un processus de retour de se réapproprier la culture des origines avec un regard plus ou moins critique. Il reste donc un avenir à construire, car comme le dit In Koli Jean Bofane, « L'expérience est une lanterne qui n'éclaire jamais que le chemin parcouru²³⁵ ».

Le roman du retour, tendu vers les origines, est également le lieu d'une interrogation sur la filiation et l'affiliation, sur la généalogie et sur la citoyenneté en général par des dispositifs d'intermédialité notamment comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

²³⁵ In Koli Jean Bofane, *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, Paris, Actes Sud, 2014, p. 74.

**CHAPITRE III : LE ROMAN DU RETOUR : MEDIATION LITTERAIRE
ET ARTISTIQUE DE LA FILIATION ET DE L’AFFILIATION**

Le roman du retour constitue par excellence un roman de la relation. Dans les points précédents, nous avons par exemple analysé les relations diverses qui s'établissent entre les personnages mais aussi entre le sujet migrant, ses origines et les parties traversées du monde. En cela, on pourrait dire que le roman du retour est un genre nomade. C'est en effet la question de la mobilité qui le traverse dans un contexte où l'identité n'est jamais permanente. Dans ce chapitre, notre ambition consiste à montrer en quoi le roman du retour articule sous forme médiatisée les relations entre le sujet et ses ascendants. Aussi envisageons-nous de démontrer en quoi le roman du retour devient le lieu d'une réflexion sur la question filiale à travers la rencontre des médias. Mais avant de donner plus de lisibilité à ces différents postulats, précisons ce que nous entendons par médiation littéraire et artistique. Quel rapport peut-il exister entre ce dispositif d'écriture et la question de la filiation puis de l'affiliation dans la mise en scène romanesque du retour ?

Pour répondre à la première question, nous pensons que la médiation littéraire et artistique doit avant tout s'entendre comme l'un des registres esthétiques du retour, à l'instar des figures d'autorité, des personnages-lumière ou des figures tutélaires abordés au deuxième chapitre de cette partie. La médiation littéraire est une réalité formelle observable dans le roman postcolonial. Elle se fonde sur le dialogue entre le discours littéraire – la prose –, d'autres supports figuratifs et leurs techniques d'expression pour donner simultanément à entendre et à voir un thème à partir de l'acte de lecture. Dans notre cas, c'est la thématique du retour qui fait l'objet de cette saisie. Par ailleurs, la médiation littéraire et artistique du retour renvoie à la manière dont les auteurs font interagir divers systèmes sémiotiques en faveur d'une thématique précise selon les principes de l'intermédialité.

Dans le champ de la création et de la réception littéraires, des concepts nouveaux ont émergé et opéré un véritable tournant dans la critique et la théorie littéraires. Dans le domaine anglo-saxon, on parlerait de *critic* ou de *theory turn*. La théorie de l'intermédialité est apparue dans les années 1980. Considérée comme un chantier théorique encore ouvert ou comme un « *work in progress*²³⁶ » par Jürgen E. Müller, l'intermédialité remet en cause nos pratiques d'interprétation. C'est d'ailleurs ce que reconnaît un ensemble de chercheurs du laboratoire LLA-CREATIS de l'Université Toulouse-Jean Jaurès :

À l'heure de dresser un bilan de nos recherches et d'essayer de repérer des lignes convergentes, force est de constater que la question de l'art a sous-tendu tous nos travaux et que l'intermédialité a joué comme une sorte d'aiguillon, à la fois irritant, en ce qu'il bousculait des définitions établies et

²³⁶ Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité : histoire, positions et options d'un axe de pertinence », <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/?sequence=1>, consulté le 2 novembre 2021.

des certitudes collectives, et stimulant, en ce qu'il nous a poussés à dépasser nos « zones de confort » habituelles, à approcher des objets plus énigmatiques ou plus foisonnants, plus inattendus, pour lesquels, pourtant, notre point de vue de chercheurs en arts peut s'avérer intéressant²³⁷.

Mais la rencontre voire la fusion des médias n'opère pas que dans le seul domaine des arts visuels. En effet, le roman contemporain, et plus particulièrement postcolonial, est traversé par les médias. À titre d'exemple, nous pouvons citer le numéro thématique de la revue autrichienne *Stichproben : Klang, Bild Text. Intermedialität in afrikanischen Literaturen* [Son, Image, Texte. Intermédialité dans les littératures africaines], publié en 2009 ou encore l'ouvrage collectif dirigé par Robert Fotsing Mangoua, *Écritures camerounaises francophones et intermédialité*²³⁸. L'intérêt pour l'intermédialité s'explique aussi dans le renouveau de la structure romanesque. Dès lors, le tissu textuel devient une caisse de résonance entre différents médias qui s'interpellent et se répondent mutuellement. C'est donc à raison que Jürgen E. Müller estime que ni la littérature ni les autres arts ne peuvent plus se concevoir ou s'interpréter comme des « monades isolées²³⁹ ». Il faut dès lors appréhender l'œuvre littéraire dans son rapport complexe avec les autres médias au moment d'analyser certains faits textuels. Concrètement, « la recherche en intermédialité devait donc tenir compte des “relations médiatiques variables et des fonctions (historiques) de ces relations” » selon Jürgen E. Müller qui envisage trois fonctions :

- a) les processus intermédiatiques dans certaines productions médiatiques ;
- b) les interactions entre différents dispositifs ;
- c) une réécriture intermédiatiques des histoires des médias²⁴⁰.

Dans cette tentative de définition, c'est davantage le point (b) qui fait écho à l'investissement littéraire de l'intermédialité. Et si l'on s'y intéresse plus précisément, c'est parce que l'« interaction » correspond à une rencontre et à une influence réciproque entre différents médias. Cette position correspond à la vision que nous avons de la médiation littéraire et artistique du retour, d'autant que, pour Silvestra Mariniello, l'intermédialité correspond à «

²³⁷ Fabrice Carrons, Emmanuelle Garnier, et al. « De la critique des dispositifs à l'intermédialité pour approcher les productions artistiques : bilan des travaux du séminaire *Intermedialidades* (Université Toulouse-Jean Jaurès, France) », in Caroline Bem (dir.), *Cartographier (l'intermédialité), Intermédialité*, n° 30-31, automne 2017, printemps 2018, <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2017-n30-31-im03868/1049955ar/>, diffusion numérique 10 juillet 2018, consulté le 03 novembre 2021.

²³⁸ Robert Fotsing Mangoua (dir.), *Écritures camerounaise francophones et intermédialité*, Yaoundé, Ifrikiya, Collection « Interlignes », 2012.

²³⁹ Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité : histoire, positions et options d'un axe de pertinence », article cité.

²⁴⁰ *Idem*.

la pluralité des médias, de leur coexistence, de leurs croisements, de la synchronie implicite dans la médiatisation des événements²⁴¹ ».

Pour convaincre de la pertinence de cette approche littéraire dans le texte africain postcolonial, Robert Fotsing Mangoua précise que l'intermédialité fonctionne en deux temps. D'une part, l'intermédialité répond essentiellement à une volonté de restituer la complexité du texte littéraire qui échappe à la clôture structuraliste. De même, elle tient compte de la logique nomade qui est renforcée par la mondialisation des sociétés et des cultures :

La littérature francophone africaine, surtout depuis les années 80, n'a pas échappé à l'éclatement des frontières consécutif à la mondialisation culturelle et artistique. Du fait de la mobilité des écrivains et de leur exposition à d'autres arts et cultures, les textes ont gagné en complexité de sorte que leur exégèse ne peut plus se conduire de l'unique point de vue des méthodes immanentistes qui proclament la clôture du texte et son autonomie²⁴².

D'autre part, l'intermédialité sonne comme une approche féconde dans le procès de la représentation en littérature postcoloniale :

Les approches thématiques axées sur la dénonciation du néo-colonialisme ou des abus divers des pouvoirs dictatoriaux, si elles restent valables, ne suffisent non plus à rendre compte d'une littérature qui se forge à l'image d'un monde où le divers a pris le pas sur l'uni. Aussi y a-t-il nécessité à rechercher de nouveaux paradigmes critiques susceptibles de prendre en charge la complexité d'écritures dont une des caractéristiques est de s'inscrire au carrefour de plusieurs médias dont les arts, le téléphone, la télévision, l'ordinateur et l'internet²⁴³.

Cette observation peut autant valoir pour la production littéraire francophone qu'anglophone postcoloniale. Rattachant ces perspectives critiques au thème du retour qui requiert notre attention, il convient alors de s'intéresser à la manière dont les auteurs de notre corpus – francophones et anglophones –, convoquent, reprennent et font coexister plusieurs pratiques figuratives. Comme nous le verrons, il en est ainsi de l'adoption ou de la transformation des pratiques picturales, photographiques, cinématographiques et musicales par et dans le roman du retour.

Pour en venir à la relation entre médiation littéraire et filiation ou affiliation, apportons quelques indications définitionnelles liées à ces deux termes paronymiques. Le CNTRL propose trois occurrences de la notion de « filiation ». D'abord, le sens étymologique du terme : « XIIIe siècle. Emprunté du bas latin juridique *filiatio*, de même sens, dérivé du latin classique *filius* ». Ensuite, au sens juridique, la filiation renvoie au « Lien de parenté qui unit

²⁴¹ Silvestra Mariniello, « Commencements », in *Intermédialités*, n° 1, 2003. p. 48.

²⁴² Robert Fotsing Mangoua, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », article cité, p. 127.

²⁴³ *Idem*.

un enfant à son père ou à sa mère. *Filiation légitime*, qui unit l'enfant au couple marié dont il est issu. *Filiation naturelle*, qui s'établit en l'absence de mariage des parents ». Enfin, sur le plan ethnologique, la filiation est la « Manière dont se fonde, en fonction du système de parenté d'une société, l'appartenance de l'enfant au groupe familial de l'un ou l'autre de ses deux parents. *Filiation matrilineaire, patrilineaire*²⁴⁴ ». Dans tous les cas, la filiation est par-dessus tout une affaire de relation qui prend naissance dans une logique naturelle, voire biologique. De ce point de vue, la filiation suppose que l'individu a un statut plutôt passif, puisque le contrat familial ou social qui le rattache à ses parents ou à son groupe ethnique le précède. Il naît pour ainsi dire dans des liens qui semblent le prédéfinir.

Toujours suivant le CNRTL et sur le plan étymologique, l'« affiliation » se définit ainsi :

XIV^e siècle, au sens de « adoption ». Emprunté du latin médiéval juridique *affiliatio*, « adoption ». Le fait d'affilier ou de s'affilier ; l'état qui en résulte. *L'affiliation d'une personne à une corporation, à un parti politique. L'affiliation d'un club à une fédération*²⁴⁵.

À cette approche étymologique de l'affiliation, s'ajoute la définition sociologique suivante : « Adhésion ou association plus ou moins formelle d'une personne ou d'un groupe de personnes à une organisation, pour participer à ses activités ou bénéficier de ses avantages²⁴⁶ ». Dans un premier temps, ce balayage terminologique nous permet de relever une différence essentielle : contrairement à la filiation qui procède d'une relation naturelle entre un individu et ses ascendants, l'affiliation quant à elle correspond à un choix. Elle naît de l'aspiration de l'individu et en cela elle vaut comme volonté du sujet à se définir par ses propres attachements. Toutefois, cette différence entre filiation et affiliation n'empêche pas de les faire travailler ensemble comme le suggère Nathalie Zilkha :

Filiation et affiliation sont d'une certaine manière indissociable ; l'une influence l'autre, et réciproquement. Le travail d'affiliation a partie liée avec la filiation, les lois qui la gouvernent et les ruptures qui l'ont marquée. Les aléas de notre filiation pèsent sur notre travail d'affiliation, et inversement, le travail d'affiliation, avec ses ouvertures et ses contraintes, exerce une certaine pression sur le travail de filiation²⁴⁷.

On comprend dès lors que la filiation n'est pas à l'abri de quelques troubles. Elle peut même faire l'objet de menaces pouvant entraîner une désaffiliation. Dès cet instant, le sujet doit penser à des affiliations nouvelles. Le trouble dont il est question ici peut provenir d'une

²⁴⁴ D'après le CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/filiation>, consulté le 10 novembre 2021.

²⁴⁵ *Idem*.

²⁴⁶ *Idem*.

²⁴⁷ Nathalie Zilkha, « Filiation et affiliation : complexité d'une articulation », in *Revue, L'autre, cliniques, cultures et sociétés*, 2011, vol. 14, n°1., <https://revuelautre.com/debats/filiation-et-affiliation-complexite-dune-articulation/>, consulté le 10 novembre 2021, p. 92-100.

situation de crise familiale ou d'un éloignement doublé d'une séparation entre les membres d'une même fratrie ou d'une même communauté. Le roman du retour est à ce titre exemplaire de telles situations.

Dans le domaine littéraire, la familiarité graphique et la différence sémantique de la filiation et de l'affiliation ont nourri certains travaux critiques. Dans un essai de 1997, Lydie Moudileno pose déjà côte à côte les substantifs « filiation » et « affiliation ». À partir de cette juxtaposition, la critique étudie les mouvements intercontinentaux – Europe, Afrique, Amérique – et les influences réelles ou supposées manifestes dans la création romanesque de Maryse Condé. Tout l'apport de son analyse demeure, de notre point de vue, dans la manière dont elle met au jour les ramifications puis les influences polymorphes à l'œuvre dans le roman condéen. Se référant donc à une série de textes écrits à partir de l'année 1986, « date qui coïncide avec le retour en Guadeloupe de l'auteur ²⁴⁸», Lydie Moudileno observe :

En plus d'une recherche de renouvellement de décors à partir d'un ancrage antillais plus prononcé, cette partie de son œuvre se caractérise par la récurrence de personnages d'écrivains sous une multitude de formes. D'un roman à l'autre, et à l'intérieur même de chaque roman, plusieurs figures apparaissent ou réapparaissent. Historiens, universitaires, romanciers, les personnages qui entreprennent la narration écrite de récits seconds tels que romans, journaux intimes, ouvrages historiques, thèses, lettres et cahiers abondent. Chez Condé, c'est par un renouvellement des attributs romanesques des personnages que se dégagent, d'un roman à l'autre, la complexité et la pluralité des conditions de l'écrivain²⁴⁹.

À travers ce passage, on peut supposer que les notions de filiation et d'affiliation se déclinent chez Maryse Condé à travers deux temps narratifs. Le premier, qui renvoie à la filiation, consiste en la prise en charge textuelle des Antilles comme lieu d'origine de l'écrivaine. Le rapport à cette géographie correspond d'ailleurs à une relation d'ordre naturel, d'autant plus que selon son état civil, Maryse Condé est née le 11 février 1937 à Pointe-à-Pitre en Guadeloupe. Le deuxième temps narratif se rapporte à l'affiliation en tant qu'elle se manifeste dans une surabondance d'influences, une multiplication de références. Selon Lydie Moudileno, la reprise de certaines figures historiques, universitaires ou littéraires permet à Maryse Condé d'engendrer la famille de son choix, une famille fictionnelle. Ainsi, pour Lydie Moudileno, poser la question de la filiation et de l'affiliation en littérature permet donc de voir comment un auteur ou une autrice communique avec son passé, renoue avec ses origines et met en résonance ses ascendants littéraires et artistiques multiples. Que nous soyons ainsi dans

²⁴⁸ Lydie Moudileno, « Les écrivains de Maryse Condé : face à la filiation et à l'affiliation », in *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature. Mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 1997, p. 141-171. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-littoral.fr/l-ecrivain-antillais-au-miroir-de-sa-litterature--9782865377411-page-141.htm>, consulté le 10 novembre 2021.

²⁴⁹ *Idem.*

l'analyse de l'une ou l'autre des deux notions, la question fondamentale demeure celle du statut de l'écrivain et de la nature de son œuvre.

De son côté, Yves Clavaron s'intéresse aux manifestations littéraires et théoriques de la filiation et de l'affiliation dans l'œuvre de Salman Rushdie. Considérant *Les Enfants de Minuit* et *Joseph Anton* comme relevant d'un modèle autobiographique, Yves Clavaron choisit « d'observer le fonctionnement de la filiation au sein de l'œuvre de Rushdie, tant du point de la génétique que de la fiction et de l'histoire littéraire²⁵⁰ ». Aussi, Yves Clavaron insiste-t-il sur la crise identitaire et culturelle qui a miné l'écriture postcoloniale. En procédant par négation de l'Autre, le système colonial contribue parfois à jeter un « trouble dans la filiation²⁵¹ » entre l'auteur postcolonial et ses origines. Dès lors, la crise et la faille deviennent les principes qui sous-tendent l'acte d'écriture chez certains auteurs. Ainsi, « si la filiation est largement perturbée dans le monde de Rushdie, c'est que le romancier postcolonial cherche à construire des liens différents avec les autres et les siens, tant du point de vue culturel que littéraire²⁵² ». Enfin, la filiation et l'affiliation postcoloniale sont deux processus ou « deux modes d'appartenance du texte – mais aussi du critique – au monde²⁵³ ». Et, pour être plus précis :

La filiation et l'affiliation, d'un côté un processus quasi génétique qui renvoie à une ascendance et à la loyauté au groupe d'appartenance, de l'autre, un processus d'identification par la culture fondé sur des convictions communes. L'affiliation forme une dynamique qui établit toutes sortes de relations au sein du monde²⁵⁴.

L'investissement littéraire de la filiation et de l'affiliation peut se faire au moyen de procédés tels que l'intertextualité. En tant qu'elle peut s'appréhender comme une théorie de la réception, mais plus encore de la relation, l'intertextualité est ce par quoi une œuvre articule son rapport au continuum culturel qui lui préexiste. Aussi peut-elle apparaître comme le processus créatif à partir duquel l'auteur fait, défait et refait ses influences littéraires ou artistiques en procédant par choix ou tri. La pratique consciente ou inconsciente de l'intertextualité permet aussi bien à l'auteur de mettre en évidence les origines de sa création tout comme elle lui permet de signer l'originalité de son œuvre. Selon Tiphaine Samoyault, « la reprise d'un texte existant peut être aléatoire ou consentie, vague souvenir, hommage affiché ou encore soumission à un modèle, subversion du canon ou inspiration volontaire²⁵⁵ ». Ainsi,

²⁵⁰ Yves Clavaron, « Filiations et affiliations dans les littératures postcoloniales : l'exemple de Salman Rushdie », in Moncef Khemiri, Amor Ben Ali & Yves Clavaron (dir.), *Filiations littéraires aux XIX^e et XX^e siècles*, *Revue Tunisienne des Langues Vivantes*, 2016, p. 262-263.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 263.

²⁵² *Ibid.*, p. 267.

²⁵³ *Idem.*

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 5.

l'investissement littéraire de la filiation et de l'affiliation travaille doublement à mettre en perspective la généalogie problématique du sujet, des origines puis du devenir de son œuvre. Laurent Demanze évoque, lui, la généalogie des formes prises par le roman :

Le récit de filiation porte ainsi l'empreinte de bouleversements sociologiques et s'inscrit dans un mouvement épistémologique. Mais le récit de filiation prolonge également des formes – le roman familial, le roman des origines et le roman généalogique –, auxquelles il emprunte et qu'il transgresse²⁵⁶.

Ainsi, une nouvelle approche de la filiation et de l'affiliation doit non seulement se faire à partir d'une approche textuelle autre, mais elle doit aussi s'inscrire dans un renouveau discursif et une pratique transgressive. Dès cet instant, il s'agit d'examiner les relations qui se nouent, se renouent et se dénouent dans la mise en dialogue des différents médias par le roman postcolonial. C'est ainsi que nous convoquons la médiation littéraire et artistique comme moyen de relire les liens réels ou imaginés, représentés dans le roman du retour. Cela dit, la propension de ce type de roman à intégrer des procédés médiatiques de représentation fait de lui un véritable champ expérimental. À ce propos, le roman du retour comme dispositif propice à la rencontre entre texte, image, musique, peinture et cinéma est exemplaire. Ainsi, au-delà de la dimension esthétique ou rhétorique, la mise en rapport de la médiation littéraire, de la filiation et de l'affiliation doit faire émerger de nouveaux savoirs.

Dans les lignes qui suivent, nous étudierons successivement le statut et le rôle de l'auteur postcolonial en tant que généalogiste, puis nous verrons comment le roman du retour se présente comme un dispositif intermédial propre à faire évaluer le paradigme postcolonial.

²⁵⁶ Laurent Demanze, *Encres orphelines*. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Paris, José Corti, 2008, p. 13.

A- Portrait de l'auteur postcolonial en généalogiste

Voici une perspective d'analyse pour le moins étrange que celle qui consiste à assimiler un auteur à un sociologue, à un historien, ou à un géographe. Ceci suppose que non seulement le romancier fasse usage de leurs pratiques respectives pour élaborer son roman, mais que, de plus, l'œuvre qui en résulte correspond à une somme de savoirs : sociologiques, historiques, géographiques, etc. Une telle approche de l'expérience de la création littéraire fait écho à la *mathésis* qui envisage la littérature comme « un champ complet du savoir », d'après Roland Barthes²⁵⁷. On peut ainsi comprendre que dans sa volonté permanente de représenter ou de concevoir des mondes autres et des relations nouvelles, la littérature se nourrit constamment des autres sciences, car elle doit faire face à trois types d'exigences : La première relève de la globalisation du monde qui implique que nous soyons confrontés à une « profusion d'informations », « parcellaires » et « dirigées ». Ensuite, la création littéraire doit défier le caractère « surprenant » et « traumatique » des événements tels que les génocides, les guerres ou les cataclysmes climatiques. En effet, dans la plupart des cas, ceux-ci rendent « impossible le langage littéraire ». Enfin, notre ère est celle de la fin de l'hégémonie d'une science sur les autres, d'autant que « les frontières entre les sciences sont impossibles à maintenir²⁵⁸ ». Que nous soyons alors face à la globalisation du monde, devant le caractère indicible de certains événements et même interloqués par l'effacement des frontières disciplinaires, la littérature n'a cessé d'emprunter à d'autres disciplines, ni de communiquer avec elles pour se concevoir.

Ce constat est encore opératoire lorsqu'on considère la manière dont certains auteurs postcoloniaux sont lus ou présentés. Leurs rapports à l'histoire, au temps, à l'espace et même à eux-mêmes se pensent et s'écrivent à la faveur d'un dialogue interdisciplinaire. Steeve Renombo dresse en guise d'exemple les portraits de Sami Tchak en écrivain-cartographe²⁵⁹ et celui de Tierno Monénembo comme écrivain-historien²⁶⁰. Dans les deux cas, il montre comment les auteurs sont influencés autant qu'ils influencent et infléchissent d'autres visions

²⁵⁷ Littérature / Enseignement. Entretien avec Roland Barthes, in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°5, 1975. p. 15-21, https://www.persee.fr/doc/AsPDF/prati_0338-2389_1975_num_5_1_907.pdf, consulté le 12 novembre 2021.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ Steeve Renombo, « Portrait de l'écrivain postcolonial en cartographe : poétique et politique du lieu dans *Place des fêtes* de Sami Tchak », in Anthony Mangeon (dir.), *Postures Postcoloniales*, op. cit. p. 149-178.

²⁶⁰ Steeve Renombo, « Portrait de l'écrivain en historien. Essai d'une poétique du savoir dans deux romans de Tierno Monénembo : *Pelourinho* et *Peuls* ». In Papa Samba Diop & Bernard De Meyer (dir.), *Tierno Monénembo et le roman. Histoire, exil, écriture*. Berlin : Lit Verlag, 2014, p. 29-48.

de la géographie et de l'histoire partant de la fiction littéraire. En nous intéressant au traitement de la filiation et de l'affiliation dans le roman du retour, nous voudrions montrer en quoi l'auteur postcolonial s'enrichit sous l'influence d'une autre fonction, celle de généalogiste.

On observe actuellement une véritable passion généalogique²⁶¹. Est-elle un simple effet de mode ou constitue-t-elle une problématique existentielle d'envergure ? En présentant l'auteur postcolonial comme généalogiste, nous souhaitons mettre en avant la manière dont il instruit les liens familiaux à partir d'archives personnelles et de données objectives, puis comment son arbre généalogique ou celui de ses personnages transparait et se trouve transfiguré au gré de l'interaction entre différents supports sémiotiques. Pour cela, nous prendrons donc appui sur les romans d'Alain Mabanckou, de Taiye Selasi et de Léonora Miano.

1- Alain Mabanckou : archives, écriture et filiation

La création littéraire chez Alain Mabanckou se définit régulièrement comme une collecte d'informations et d'histoires intimes. Certains de ses récits constituent généralement le tracé plus ou moins fictionnalisé d'une trajectoire individuelle ou d'une géographie intime. On peut d'ailleurs le vérifier en considérant trois de ses dernières publications. *Petit Piment* (2015) traite, entre autres, de la perte de repères d'une jeunesse africaine orpheline et de sa rencontre précoce avec certaines idéologies politiques telles que le communisme ou la Révolution socialiste du Congo. Aussi, l'auteur intègre-t-il à cette fable moderne certains espaces de son enfance (Pointe-Noire, Tchimbamba, Loango, Ngoyo...) et des noms de personnages (Ngoulmoumako, Ngutu Ya Mpangala, Oyo Ngoki, Mouyondzi...) puisés dans le sociotope de son Congo natal. Avec *Les Cigognes sont Immortelles* (2018), Alain Mabanckou signe un récit d'apprentissage sur fond de drame familial. Par l'entremise du petit Michel, personnage récurrent et double littéraire de l'auteur, Alain Mabanckou se confronte à l'histoire du Congo dont l'onde de choc atteint l'histoire de sa famille. Ainsi, la grande histoire et la petite se trouvent à jamais liées comme le fait remarquer Séverine Kodjo-Grandvaux :

Première victime d'une purge "tribaliste" au détriment des "Sudistes": le capitaine Luc Kimbouala-Nkaya, saint-cyrien, cofondateur du Parti congolais du travail et frère de Pauline Kengué, la mère de Michel... et d'Alain Mabanckou. Le récit historique se mue en drame familial où l'amour filial offre à la narration une chaleureuse poésie. Perle alors une tendresse nostalgique pour ceux qui, à l'instar du

²⁶¹ Marie-Odile Mergnac (dir.), *La généalogie. Une passion française*, Paris, Éditions Autrement, Collection « Mutations », 2003, https://www.cairn.info/feuilleter.php?ID_ARTICLE=AUTRE_MERGN_2003_01_0134, mis en ligne le 01 janvier 2011, consulté le 07 décembre 2021.

capitaine, se sont depuis envolés vers d'autres cieux – Pauline Kengué, Roger Kimangou, René Mabanckou – et sont devenus des cigognes immortelles²⁶².

Inspirée donc de faits historiques concrets, Alain Mabanckou tisse et tresse son histoire familiale à partir de celle du Congo Brazzaville, où il est né. Le dernier exemple nous vient de *Rumeurs d'Amérique*, qui traite de son périple triangulaire – Afrique-Europe-Amérique – et présente la filiation et l'affiliation comme un processus de tissage. Conscient de la prédominance des espaces européens et africains dans sa démarche créative, Alain Mabanckou décide donc d'introduire son expérience américaine comme une troisième corde à la composition de sa subjectivité. C'est alors cette tripartition qui fonde les différents fils qui composent son identité aussi bien culturelle que narrative. Ainsi écrit-il :

Je nuancerai donc en disant que mes livres habitent la géographie imposée par ma transhumance, entre l'Afrique, l'Europe et à présent l'Amérique. Chacun de ces territoires s'aventure de son côté le jour, mais revient inévitablement s'apparier à la tombée de la nuit pour enfanter cette identité du mouvement qui me sert de sauf-conduit lorsque je vais à la rencontre de l'autre²⁶³.

La fabrique de la filiation constitue un thème structurant chez l'écrivain. S'il reconnaît volontiers que le thème de l'orphelin est central dans sa prose, cela sous-entend aussi que « toute sa vie il reste en quête d'une famille²⁶⁴ ». Ainsi, la question du père et de la mère, et plus largement des ascendants, est essentielle pour l'auteur. Il reconnaît avec une pointe de nostalgie :

J'ai eu la chance de vivre mon enfance avec les deux, mais je les ai perdus par la suite. Cela a créé un vide tel que mes trois derniers livres posent cette question de l'orphelin, de l'absence et du vol de l'enfance par les adultes²⁶⁵.

Pour figurer et même transfigurer sa filiation, Alain Mabanckou n'hésite pas à faire usage d'archives personnelles. Avec *Lumières de Pointe-Noire*, il allie écriture et photographie au point de livrer au lecteur un roman-photo. L'alliance des deux systèmes sémiotiques lui permet de construire sa généalogie. *Lumières de Pointe-Noire* est certes un récit sur l'identité de l'auteur, mais il est bien davantage l'expression de son besoin d'identification. Sans remonter à une ancestralité lointaine, le roman se compose de plus de dix-neuf photographies dont quatre sont issues des « archives privées d'Alain Mabanckou²⁶⁶ ». Lorsqu'on considère de plus près ces quatre photographies, on remarque qu'elles mettent en avant des membres très proches de

²⁶² Séverine Kodjo-Grandvaux, « Livre : Alain Mabanckou, une histoire intime du Congo », in *Le Monde Afrique*, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/08/22/livre-alain-mabanckou-une-histoire-intime-du-congo_5345123_3212.html, publié le 22 août 2018, consulté le 16 novembre 2021.

²⁶³ Alain Mabanckou, *Rumeurs d'Amérique*, Paris, Plon, 2020, p. 10.

²⁶⁴ « Alain Mabanckou, écrire pour ne plus se faire voler son enfance », propos recueillis par Adrien de Calan, <https://www.lafriquedesidees.org/tag/alain-mabanckou/>, consulté le 16 novembre 2021.

²⁶⁵ *Idem*.

²⁶⁶ Cette mention est lisible au verso de la page 5 qui est aussi la page de gauche.

sa famille comme la mère qui ouvre cette mini-exposition photographique²⁶⁷. Les photographies sont le plus souvent précédées ou suivies d'un discours de présentation. Dans une forme d'interaction, la photographie alimente la prose autant que la prose jette un éclairage sur la photographie. Par exemple, l'auteur décrit avant de montrer par l'image une mère à « l'attitude détendue et joyeuse²⁶⁸ » en la représentant assise dans un fauteuil, tenant un verre.

Le récit d'Alain Mabanckou se veut aussi le lieu de la démonstration et de la fortification des origines familiales. Après sa longue absence et la disparition de ses deux parents, l'auteur fait donc revivre par l'écriture et l'image cette famille dont l'unité a été perdue. En cela, *Lumières de Pointe-Noire* se construit comme une cartographie de la filiation. Alain Mabanckou procède à l'insertion d'une autre photo-témoin, qu'il fait précéder par l'apparition d'un long discours explicatif : « La photo est en noir et blanc, un peu grignotée en bas, à droite. Elle remonte à la fin des années 1970 et a été prise un après-midi dans le quartier Joli-Soir. J'étais venu rejoindre mes parents dans ce bar où nous sommes attablés²⁶⁹ ». On remarquera ici que la qualité de la photographie importe peu par rapport à l'intention de l'auteur. Il ne s'embarrasse donc pas du purisme esthétique mais privilégie plutôt la place de la photographie dans sa quête d'identité. Un peu plus loin, l'auteur retranscrit quelques admonestations maternelles : « Tiens-toi droit comme un pionnier vaillant, un enfant fier d'être au milieu de son papa et de sa maman ! ²⁷⁰»

Au fond, la technique iconotextuelle dont fait usage Alain Mabanckou lui permet de légitimer sa filiation tout en la rendant plurielle. En effet, l'image et les mots qu'elle inspire sont autant de systèmes sémiotiques qui aident l'auteur à pallier les lacunes dans la filiation pour lui qui est devenu orphelin de père et de mère. En alliant texte et image, la filiation devient dès lors une réalité polysémique dont la transcription se fait continûment à partir d'éléments polymorphes. Dans *Lumières de Pointe-Noire*, l'association texte-image correspond à un projet délibéré. Et comme l'observe justement Robert Fotsing Mangoua :

L'utilisation de l'intermédialité comme outil de production du texte ne relève pas du hasard chez les auteurs francophones africains contemporains. Il s'agit de choix esthétique conscient pouvant se voir au niveau du paratexte notamment dans les titres et les écrits ou déclaration des auteurs hors de la fiction²⁷¹.

²⁶⁷ Alain Mabanckou, *Lumières de Pointe-Noire*, *op. cit.*, p. 22.

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 73.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 74.

²⁷¹ Robert Fotsing Mangoua, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », article cité, p. 130.

Cette pratique d'écriture permet non seulement de porter un nouveau regard sur la pratique littéraire postcoloniale, mais elle permet aussi d'évaluer autrement la question de la filiation qui se pose de manière aiguë à cette époque. Dans *Lumières de Pointe-Noire*, Alain Mabanckou navigue donc à contre-courant d'une littérature postcoloniale jugée fondamentalement contestataire (le « writing back »). Le fameux « père colonial » n'est pas ici la cible et encore moins la référence centrale de son écriture. Il récuse par ailleurs l'idée selon laquelle l'auteur postcolonial écrit pour un lectorat de Blancs²⁷² tout en précisant sa position :

Je n'aime pas expliquer mon existence parce que je suis noir ou parce que mon peuple a subi l'esclavage ou la colonisation. [...]. Je suis noir, j'en suis fier. Je suis Africain, je ne l'oublie jamais. [...]. Je voudrais être un écrivain qui sans cesse est en train d'ouvrir les portes et les fenêtres et non les fermer²⁷³.

Par-dessus tout, c'est en archiviste de son enfance africaine et particulièrement congolaise qu'il repense sa généalogie en tant que fils unique et orphelin. Et si, plus tard, il construit une affiliation littéraire et artistique, celle-ci se conjugue au pluriel et sans exclusive.

2- Taiye Selasi : du trouble généalogique à la dynamique filiale

Un lexique distribué sur deux pages suivi d'un « arbre généalogique », tel est le dispositif qui préside au récit de Taiye Selasi. À la lecture, l'on peut se rendre compte que des nécessités narratives mais aussi des enjeux familiaux et sociaux guident ce choix. Dès lors, le lexique et l'arbre généalogique sont à lire comme deux aspects fondamentaux de l'organisation familiale, de l'individu et de la structuration du texte. Ainsi que nous allons tenter de le voir, ces caractéristiques peuvent dissimuler ou générer de nouveaux indices constitutifs de la logique filiale.

D'une part, Taiye Selasi propose en début de texte un lexique qui lui sert de point de départ, mais aussi de prétexte pour renseigner sur la signification et la provenance géographique de certains noms. Un rapide balayage onomastique nous permet de voir que chaque nom se définit soit par un rapport de filiation, soit par une relation avec l'espace. Si l'on s'intéresse aux noms des protagonistes, on apprend que « Folásadé²⁷⁴ », en abrégé « Folà », est un nom nigérian. Or, celle-ci est la mère de Taiwo – autre nom nigérian – qui signifie « le premier-né des jumeaux » tandis que « Kéhindé », toujours du Nigéria, signifie « le dernier-né des

²⁷² « Alain Mabanckou, écrire pour ne plus se faire voler son enfance », propos recueillis par Adrien de Calan, <https://www.lafriquedesidees.org/tag/alain-mabanckou/>, publié le 02 décembre 2015, consulté le 10 décembre 2021.

²⁷³ *Idem*.

²⁷⁴ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, op. cit., p. 13. *Ghana Must Go*, p. vii.

jumeaux²⁷⁵ ». Mais l'onomastique ne sert pas qu'à expliquer la filiation, elle donne également des indications géographiques, notamment les lieux essentiels vers lesquels retourne la fratrie Sai à la fin du roman. Le lecteur apprend ainsi que « Kokrobité », « ville côtière proche d'Accra²⁷⁶ », est la ville d'origine du père, Kweku Sai. Taiye Selasi met ainsi le lecteur en situation de découvrir la grande fresque de la famille Sai. Une telle démarche esthétique renouvelle la figuration romanesque de la filiation en empruntant au théâtre la présentation en avant-texte de la distribution des rôles et des liens de parenté entre personnages. La démarche esthétique de Taiye Selasi s'appuie sur un savoir de type anthropologique, qui concourt à la production d'un savoir sur l'identité du sujet. De fait, le lecteur est invité à se montrer attentif à la genèse du texte et à celle de la famille comme par une série de médiations.

D'autre part, la présentation de l'arbre généalogique de la famille Sai, tout juste avant le début formel du récit, dévoile le caractère hybride de leurs origines. En effet, par l'entremise de Folásadé, la fratrie Sai a du sang écossais : « Folásadé Savage » est la fille de « Olukayodé Savage et de Somayina Nwaneri », lequel est fils de « John Nwaneri et de Maud Nwaneri » qui était « écossaise²⁷⁷ ». Les Sai sont donc une famille aux origines multiples et lointaines. En rappelant cette part écossaise qui constitue l'une des données de l'héritage des Sai, c'est plus largement sur la question du métissage familial que Taiye Selasi attire notre attention. Ce métissage dans l'ascendance familiale révèle en réalité la pluralité des origines des ancêtres qui sont autant de multiples particules constitutives de l'identité du sujet, même du sujet postcolonial.

Si cette part écossaise de l'identité des Sai est révélée par l'écrivaine, il est assez étonnant de voir que dans la suite du texte, elle n'est plus évoquée, y compris par les personnages eux-mêmes. D'une certaine manière, cette donnée semble avoir été oubliée ou consciemment occultée. En révélant cette donnée identitaire, Taiye Selasi se présente véritablement en écrivaine généalogiste dont le rôle est de débusquer ou de fabriquer des informations susceptibles de conforter ou d'éclairer le lignage du sujet. À travers ce geste, le texte littéraire participe à une commémoration et même à une patrimonialisation généalogique. Toutefois, énoncer ou retranscrire l'ancestralité d'un groupe ou d'une famille ne suffit pas à déployer la multiplicité de ses identités. En réalité, l'arbre généalogique est lui-même voué à d'incessantes transmutations par le fait d'éventuelles séparations entre les parents ou par

²⁷⁵ *Ibid.*, *Ghana Must Go*, p. vii.

²⁷⁶ *Ibid.*, *Ghana Must Go*, p. vii.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 15. « Maud Nwaneri (Scottish) », *Ghana Must Go*, p. ix.

l'établissement de nouvelles alliances. Le cas de Kweku Sai, qui s'éprend d'amour pour une autre femme, est ici exemplaire, car il invite à repenser les vides et les cassures advenus dans la trajectoire généalogique.

En définitive, les Sai sont représentatifs d'une dislocation de la filiation. On a pu démontrer précédemment que la disparition du père avait jeté une ombre épaisse sur les relations familiales, signe que cette crise a perturbé la perception que chaque enfant avait de lui-même. Avoir une généalogie et des ancêtres en partage ne garantit donc pas de la désaffiliation. Pour refonder l'identité et l'unité de cette famille, Taiye Selasi fait intervenir des éléments extérieurs. Parmi ceux-ci, on relève la discrète mais indispensable action de la seconde femme de Kweku Sai, Ama. Ce personnage n'est pas mentionné dans l'arbre généalogique comme l'est « Olabimbo », la « *maîtresse* » du père de Folásadé²⁷⁸. On apprend par le texte qu'elle est originaire de Kokrobité comme Kweku Sai : « La jeune Ama, loyale, simple, souple, débarquée de Kokrobité empestant encore le sel (et l'huile de palme, ...)»²⁷⁹. Enfin, ce personnage constitue un pont et rend possible le dialogue entre des lieux *a priori* séparés et opposés :

Ama, dont la sueur et les ronflements pendant le sommeil abolissent les milles de l'Atlantiques, les fuseaux horaires et l'infini du ciel, dont le corps est un pont entre deux mondes sur lequel il [Kweku] marche²⁸⁰.

Face à la crise familiale des Sai, Ama joue un rôle de médiatrice en devenant le point de jonction entre les enfants, Folá et Kweku. Comme nous l'avons dit, c'est elle qui apporte les pantoufles de Kweku Sai à Folá et permet aux deux ex-époux de se revoir à la faveur d'un ultime contact. Bien qu'Ama ne fasse pas partie de cette communauté généalogique, elle finit par en constituer un point de repère essentiel, un trait d'union. De façon tout à fait imagée, on pourrait la voir comme une nouvelle branche qui vient se greffer au tronc de cette famille. Ainsi, Taiye Selasi représente la filiation comme une réalité instable qui doit sans cesse se réformer, négocier sa trajectoire et se montrer prompte à intégrer de nouvelles données. Ce n'est qu'à ce prix que la filiation subsiste et s'étend. Taiye Selasi démontre aussi que la recherche ou la réclamation d'une quelconque ancestralité ne suffit plus à légitimer ou à attester de sa filiation.

²⁷⁸ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, op. cit., p. 15. « Olabimbo (Mistress), *Ghana Must Go*, p. ix.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 80. « Loyal and simple and supple young Ama who came from Kokrobité still stinking of salt (and of palm oil, ...) », *Ghana Must Go*, p. 52.

²⁸⁰ *Ibid.* « Ama, whose sweat and whose snores when she's sleeping close miles of sorrow and ocean and sky, whose soft body is a bridge on which he walks between worlds », *Ghana Must Go*, p. 52.

Il faut aller plus loin en sachant prendre en compte l'immédiateté des relations et les nouvelles alliances interpersonnelles ou interculturelles qui se forment aujourd'hui.

3- Léonora Miano : figurer le drame familial, une approche généalogique

Dans la création littéraire postcoloniale, la figuration de la famille prend un tournant dramatique, car elle répond constamment à une urgence : repenser et dépasser le cycle de la violence historique et de la dislocation des liens filiaux. L'origine de ce drame peut se situer à l'époque de l'esclavage ou à celle de la colonisation et de la mondialisation. Ces événements importants de l'histoire humaine ont induit des bouleversements profonds aux niveaux politique, économique, culturel et social tant chez les dominants que chez les dominés. La mise en esclavage des peuples d'Afrique noire pendant des siècles n'a pas fait que dépeupler ce continent. Les razzias, les rafles et les déportations forcées ont également brisé ou modifié la courbe de l'évolution de nombreuses familles. C'est le sens des analyses de Tidiane N'Diaye :

Alors que la traite transatlantique a duré quatre siècles, c'est pendant treize siècles sans interruption que les Arabes ont razzie l'Afrique subsaharienne. La plupart des millions d'hommes qu'ils ont déportés ont disparu du fait des traitements inhumains et de la castration généralisée. Les généalogies étant ainsi perturbées pour toujours²⁸¹.

Une telle pratique a eu des conséquences profondes et durables sur la démographie et l'organisation des peuples concernés. Les esclaves déportés lors de la Traite sont assignés à résidence – le domaine et la plantation du maître – tandis que ceux réduits à la captivité par les Arabo-musulmans ne pouvaient agrandir leur communauté. Tidiane N'Diaye précise que ces derniers subissaient une « extinction ethnique par castration massive²⁸² ». Quant aux femmes noires esclaves, elles étaient enfermées dans des harems. Dans ce contexte, l'esclavage rime avec émascation, séparation et interdiction de se reproduire. C'est donc à raison que la pensée et la création postcoloniales s'interrogent sur cette violence aux conséquences désastreuses. La longue période d'écartèlement et de déchirures sociales, culturelles et familiales n'est pas sans résonance aujourd'hui. C'est donc tout le lignage historique et plus globalement civilisationnel du peuple noir qu'il convient de repenser, car d'après Achille Mbembe :

En tant qu'esclave, le Nègre représente donc l'une des figures troublantes de notre modernité, dont il constitue au demeurant la part d'ombre, la part de mystère et la part de scandale. Personne humaine dont le nom est honni, le pouvoir de descendance et de génération brouillé, le visage défiguré et le travail spolié, il témoigne d'une humanité mutilée, profondément marquée au fer de l'aliénation²⁸³.

²⁸¹ Tidiane N'Diaye, *Le génocide voilé. Une enquête historique*, Paris, Gallimard, 2008, p. 10.

²⁸² *Ibid.*, p. 228.

²⁸³ Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, *op. cit.*, p. 63-64.

Au fond, pour le sujet dominé, la filiation et l'affiliation relèvent quasiment de l'interdit, voire de l'impossible. Réduit en esclavage ou colonisé, le sujet noir expérimente d'abord une perte d'ordre généalogique. Par conséquent, la référence à la race ou à la couleur dans la création postcoloniale correspond à la nécessité d'une réorganisation de la filiation et donc d'un lien à faire renaître. Dès lors, figurer le drame familial consiste à sauver de la déchéance absolue l'homme noir qui avait été condamné à l'insignifiance²⁸⁴. Pour ce faire, Léonora Miano place la famille au centre de son propos et de sa création tout en reconsidérant la notion de race.

Dans *Tels des astres éteints*, Léonora Miano propose de revoir ces déchirures à la lumière de l'expérience relationnelle contemporaine. De fait, la faille dans la généalogie et la dislocation du sujet noir doivent créer une brèche, un interstice susceptible de fonder de nouvelles dynamiques interculturelles et même familiales. Ainsi peut-on lire : « Nul ne voit chez nous le cabrement intérieur, le grand écartèlement qui est l'apanage des humains. Pourtant, ces déchireurs font de nous le miroir tendu aux autres. Avec constance²⁸⁵ ». La préconisation d'une filiation aux multiples embranchements doit aider à surmonter les pièges d'une identité racine, unique et exclusive. Ici, un bref rappel de l'histoire peut s'avérer éclairant. Alors que l'année 1807 est généralement reconnue comme marquant la fin du commerce des Noirs – l'abolition de l'esclavage, un autre événement majeur, situé vers la fin du XIX^e siècle, la conférence de Berlin (1884-1885) conduit à un partage du continent noir et à une exploitation sans réserve de ses ressources. Le sujet noir est condamné et soumis à l'hégémonie occidentale qui brouille encore les processus familiaux et généalogiques. Le récit de Léonora Miano examine d'ailleurs cette période et ses conséquences : « Les frontières tracées entre eux [les Africains], comme coupées au couteau sur la chair de la Terre Mère, témoignaient encore de la manière dont les bases de l'unité avaient été détruites²⁸⁶ ». Bien que l'unité dont il est question ici relève d'une vision utopique qui considère l'Afrique comme une entité organique, le retour à cette parenté prise comme socle des rapports sur le continent passe toutefois par des objets qui paraissent mineurs :

Il était fréquent, ici au Nord, de voir de jeunes Kémites porter, pendant au bout d'une chaîne, la carte de la microstructure où leurs parents étaient nés. Ils se disaient fiers de leurs origines, fixant inconsciemment l'avenir du Pays Primordial dans les découpages insensés qui l'avait mutilé, [...] ²⁸⁷.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁸⁵ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, *op. cit.*, p. 15.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 233.

²⁸⁷ *Idem.*

Léonora Miano présente ici une filiation revendiquée par des Afropéens, c'est-à-dire par des jeunes gens issus de l'immigration. Toutefois, si cette volonté semble légitime, elle comporte les germes du drame séculaire de la dislocation. En effet, cette génération est manifestement ignorante des pièges et de l'histoire advenue sur le continent d'origine de leurs parents. Leur quête des origines s'inscrit dès lors dans une forme de simulacre, car « la Terre Mère » dont il est question n'est plus visible qu'à travers des pendentifs et autres accessoires de mode. Au fond, le roman de Léonora Miano vise à dépasser cet enfermement improductif sur le sens et la signification de l'Afrique et de l'Africain. À ce sujet, Achille Mbembe suggère de produire un discours et des images qui aillent au-delà du drame de la couleur et de la race : « [il] faut à tout prix la [couleur] refonder en lui restituant une ligne de continuité par de-delà le temps, l'espace et la dislocation²⁸⁸ ». Il faut donc redonner vie au corpus culturel noir certes, mais plus encore au corps familial, d'autant plus que celui-ci comme l'autre a été « immolé, enseveli et sevré des liens de sang et du sol, des institutions, rites et symboles qui en faisaient précisément un corps vivant²⁸⁹ ». Dès lors, figurer le drame familial peut compter parmi les réponses à l'injonction d'une nouvelle approche généalogique.

Par ailleurs, la famille se conçoit chez Léonora Miano comme le lieu de la discordance au sein de l'arbre généalogique. Elle estime que « Les individus sont le produit d'une histoire familiale dont ils peuvent ne pas maîtriser les arcanes, mais qui les constitue forcément. Ceci n'est d'ailleurs spécifique à aucun groupe humain²⁹⁰ ». *Tels des astres éteints* est ainsi exemplaire d'une nouvelle pensée sur la généalogie en contexte postcolonial. On peut évoquer à nouveau les relations aussi problématiques que conflictuelles entre parents et enfants à l'instar des liens filiaux entre Shrapnel et sa grand-mère ou encore ceux d'Amandla avec sa mère, que nous avons déjà étudiés. L'arbre généalogique de l'un et l'autre présente des failles et des absences notables. Pour Shrapnel, seule la grand-mère, Héka, est mentionnée. C'est à partir d'elle que le personnage se situe dans le lignage. C'est aussi grâce à elle qu'il acquiert une mémoire du passé laquelle va forger toute la suite de son existence d'activiste. La généalogie d'Amandla se limite à sa mère, Aligossi. Comme Héka auprès de Shrapnel, Aligossi joue auprès d'Amandla le rôle de passeuse de mémoire : elle encourage sa fille à remonter aux sources égyptiennes de leurs origines. Dans les deux cas, les pères brillent par leur absence. On pourrait ainsi se demander si le texte postcolonial n'est pas le lieu où se joue un parricide symbolique.

²⁸⁸ Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, op. cit., p. 60.

²⁸⁹ *Idem*.

²⁹⁰ Léonora Miano cité par Marjolaine Unter-Ecker, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, op. cit., p. 93.

Certes, aucun des enfants ne tue son père, mais le récit semble commencer et finir en l'absence des figures paternelles. Les pères appartiennent au passé et semblent donc inexistantes au temps de l'énonciation. Dans le cas de Shrapnel et d'Amandla, l'intrigue familiale se décline en une succession de liens brisés dont les pères sont exclus.

Amok, de son côté, cherche à se soustraire aux liens de filiation qui le rattachent à sa famille, plus précisément à son père. Il est vrai qu'Amok vit dans un contexte de violence familiale : « Les années passant, Amok avait nourri une détestation féroce pour l'amour de son père et pour les exigences de sa mère ». Amok comme sa sœur Ajar sont « sans doute le produit d'histoires intimes compliquées²⁹¹ ». Dès lors, Amok entre dans une relation conflictuelle avec ses parents au point de « se dresser contre eux²⁹² ». Cette contestation de l'autorité parentale correspond, curieusement, à la réaction qu'attendait sa mère. Elle estime qu'il doit s'endurcir, plus encore :

Il était un garçon. Il s'était comporté comme tel. Les garçons fumaient du chanvre à son âge. Ils faisaient connaissance avec le monde. Il était capital pour un jeune homme de sa condition de connaître le petit peuple. La société de ce pays resterait cloisonnée. L'âge adulte le contraindrait à n'appartenir qu'à son milieu de naissance²⁹³.

On peut comprendre d'après ce passage, que l'identité du sujet ne dépend pas seulement de la lignée ni du milieu. Dans ce cas typique, la défiance vis-à-vis de l'autorité notamment parentale correspond à un moment où le fils doit s'affirmer en tant qu'homme à part entière. La crise familiale opère comme le moment où une faille s'instaure dans la filiation. On attend ainsi du jeune Amok qu'il prenne l'ascendant sur ses origines, qu'il se libère de la tyrannie de son lieu d'origine. La libération apparaît aussi comme une preuve de virilité : « On le félicitait. Il avait prouvé sa capacité à mal se comporter. On était sur le point de l'aimer. On le trouvait viril. Parce qu'on concevait la masculinité comme une espèce de grand désordre²⁹⁴ ». On pourrait également relever dans ces passages des stratégies d'auto-définition qui s'inscrivent dans la subversion d'une parenté ou d'une filiation omniprésente et écrasante. En tant que roman du retour, *Tels des astres éteints* met en scène des personnages qui prennent leur destin en main en se débarrassant de la tutelle du père, qu'il soit biologique ou symbolique. En effet, l'affiliation par le nom de famille pèse comme un sort lourd de conséquences. En choisissant de se désaffilier, Amok s'engage à sortir de l'ombre du père. Ainsi, il ne veut plus être soumis à l'obligation de faire perdurer l'honneur d'un nom qui lui rappelle les violences paternelles : « Il

²⁹¹ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 33.

²⁹² *Ibid.*, p. 34.

²⁹³ *Idem.*

²⁹⁴ *Idem.*

en était ainsi de tous ceux qui naissaient avec un nom qu'ils n'auraient pas à faire connaître. Une odeur de pourriture leur collait à la peau. Celle de morts illustres. Celle de vivants vénérant les disparus au point de se diluer en eux²⁹⁵ ». Qu'importe la renommée qui précède et auréole l'ascendant, le descendant doit pouvoir à un moment ou à un autre construire son être, se resituer sur l'échiquier généalogique et entamer un nouveau parcours, son propre parcours.

Tels des astres éteints figure aussi des discordances filiales qui sont observables au niveau de l'arbre généalogique. Si le roman n'en propose pas un comme le fait Taiye Selasi, on peut néanmoins se référer aux éléments narratifs. Ceux-ci nous permettent de comprendre que seuls Amok et Ajar appartiennent à une famille entièrement constituée, qui est formée d'un grand-père, d'une grand-mère, d'un père, d'une mère et de deux enfants. Toutefois, le récit est lacunaire puisque ni les grands-parents, ni les parents ne sont nommés, ce qui laisse supposer le peu d'importance accordé à ces derniers. Bien plus, cet anonymat traduit l'indigence de l'héritage qu'ils lèguent à leur progéniture. Ainsi, le roman postcolonial prouve qu'il ne suffit plus d'être appelé(e) « père » ou « mère » pour se voir considéré comme le maillon fort d'une chaîne généalogique. Encore faut-il avoir une histoire en partage, une expérience riche de la relation parent-enfant.

En outre, le père d'Amok est l'héritier d'une histoire violente qu'il va à son tour transmettre à son fils. Dès lors, les relations père-fils reproduisent des schémas traumatiques. C'est par exemple avec un geste mêlé de crainte et de vénération que le père range le fusil laissé par son père, le grand-père d'Amok : « En refaisant l'emballage, leur père avait les mains tremblantes. Amok revoyait parfaitement ces mains. Celles d'un petit garçon touchant un objet interdit. Celles d'un profanateur involontaire²⁹⁶ ». Le père d'Amok, première victime d'un legs oppressif, travaille malgré lui à perpétuer une attitude de servilité et de déférence. Ce n'est donc pas un hasard si « Amok associait les fusils de son grand-père à la tragédie familiale. Ils en étaient l'arcane aussi bien que la clé. [...]. À lui, on ne voulait laisser qu'un nom et des obligations²⁹⁷ ». Mais pour se soustraire à cette injonction morbide, Amok doit remonter le fil de sa généalogie pour recevoir des réponses claires : « S'il voulait enfin arracher cette révélation, il fallait retourner à la source. Se tenir en face de ses ascendants immédiats. Les sommer de répondre²⁹⁸ ». Une fois de plus, la question filiale en postcolonie

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 39.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 45.

²⁹⁸ *Idem.*

impose un geste audacieux et une défiance vis-à-vis de l'ordre préexistant. Un tel courage induit par conséquent un nouvel ordre généalogique.

En somme, le roman du retour brosse de portraits familiaux divers et variés. Prenant trop souvent le parti de la faille, de la biffure et de l'absence, les auteurs procèdent à l'élaboration de nouvelles généalogies. Le récit familial est alors délaissé au détriment du récit individuel. Pour ainsi dire, les nouvelles attaches que contractent les sujets migrants fondent l'objet et la matière du roman de filiation postcolonial. Du récit généalogique dans le roman postcolonial, nous retenons à la fois une concordance et une discordance filiales. La concordance implique que le descendant peut se réclamer d'une lignée et ainsi poursuivre le tracé de ses origines. Concordance aussi parce que le sujet, sans nier son appartenance, en reconnaît les limites pour mieux les surmonter. La discordance généalogique relève, quant à elle relève, d'un renversement et d'une subversion de l'ordre préexistant. Elle s'élabore dans la disparité et les limites advenues avec un drame familial ou historique. Dans les deux cas, le récit généalogique que fournit l'auteur postcolonial est constitué d'une linéarité à consolider et de perturbations à sublimer, d'autant plus qu'à terme il s'agit de produire de nouvelles approches identitaires. Ainsi trois mots caractérisent la représentation de la famille postcoloniale : figuration, reconfiguration et transfiguration. Pour prolonger le questionnement littéraire de la filiation et de l'affiliation, nous allons désormais étudier le roman du retour dans sa dimension médiatique.

B- Du roman du retour comme médiathèque : penser la filiation et l'affiliation par l'intermédialité

La problématique de la filiation dans le roman postcolonial passe aussi par des promenades littéraires ou des rêveries poétiques auxquelles nous convient les auteurs par leurs textes. En effet, la création postcoloniale se construit à partir d'une polyphonie interartiale dans la mesure où elle met en dialogue certains médias au sein du roman. C'est le sens de la réflexion portée par Sylvère Mbondobari lorsqu'il étudie la rencontre entre le cinéma et la littérature dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba :

En effet, si l'on prend la peine de suivre dans la longue durée l'activité de Bemba et de lire ses œuvres autrement que par le filtre des mythologies, on constate aisément que ses romans, notamment *Rêves portatifs* (Bemba 1979), initient souvent un double dialogue : dialogue entre la littérature et les autres formes d'expression artistiques d'une part, et, d'autre part, dialogue entre l'imaginaire de

l'auteur et des fragments de la culture mondiale dominée dans le roman par le cinéma américain et indien²⁹⁹.

Ces propos laissent entrevoir les résonances et les incidences littéraires de l'intermédialité dans le roman postcolonial. Plus loin, Sylvère Mbondobari précise en effet : « Ces différents types de dialogues – dialogue des arts et dialogue des cultures – créent un ensemble harmonieux, qui renforce la plurivocité du texte et l'universalise³⁰⁰ ».

Par ailleurs, l'inscription d'autres supports médiatiques dans le roman postcolonial métaphorise les errances artistiques des auteurs tout en constituant des indices de leur condition de migrant. De fait, la mondialisation des échanges, le partage de l'information et la circulation humaine sont également conditionnés par les médias : « Ainsi les médias sont-ils omniprésents, omnipotents et, *nécessairement*, mobilisés comme outils d'exploration d'un monde dont on tente de proposer une représentation aussi nuancée que variée³⁰¹ ». Mais cette errance intermédiaire, perceptible dans le texte, produit du sens d'autant qu'elle se déploie comme la matrice d'une littérature qui articule le sens du monde actuel. Le roman devient ainsi un monde à lui seul et le monde est contenu dans le roman. L'auteur postcolonial s'affirme comme un lecteur errant dont l'objectif est de parcourir les œuvres de ses prédécesseurs afin de leur rendre hommage. À ce propos, Sami Tchak estime que l'écriture est une forme de respect pour ce qui existe déjà³⁰². Écrire devient ici une manière d'ancrer son œuvre dans une culture littéraire et artistique qui prévaut sur les aspirations de l'auteur et qui traduit ses affiliations personnelles.

À bien des égards, l'écriture postcoloniale apparaît comme « pur balisage de formes d'intégrations, reprises, transformations, variations, rections et déclinaisons d'œuvres-seuils et matrices dont on déploie ainsi la prégnance d'effets et de répercussions et surtout la capacité génératrice³⁰³ ». Toutefois, pour Évelyne Lloze, il n'est pas question de considérer ces formules d'écriture comme un simple « processus-générateur³⁰⁴ », encore moins de condamner l'acte créateur en le rattachant nécessairement au tropisme de la « généalogie³⁰⁵ ». Sans nier la filiation qui existe entre l'œuvre écrite et des intertextes, Évelyne Lloze choisit d'« explorer ce

²⁹⁹ Sylvère Mbondobari, « Dialogue des arts dans le roman africain. La fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba », in Georice Berthin Madébé, Sylvère Mbondobari & Steeve Robert Renombo (dir.), *Les chemins de la critique africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 57.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Roger Tro Dého, « Dialogue des arts et des médias », in Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Dého & Adama Coulibaly (dir.), *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 11.

³⁰² Sami Tchak, « Les chemins de l'universel », in Achille Mbembe & Felwine Sarr (dir.), *Écrire l'Afrique-Monde aujourd'hui*, op. cit. p. 349.

³⁰³ Évelyne Lloze, « Patrick Chamoiseau et sa « sentimenthèque de commandeurs », in Moncef Khemiri, Amor ben Ali & Yves Clavaron (dir.), *Filiations littéraires aux XIX^e siècle et au XX^e siècles*, op. cit., p. 295.

³⁰⁴ *Idem.*

³⁰⁵ *Idem.*

qu'il en est de l'aliment-livre dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau, la manière dont il réussit justement à penser la rencontre avec le livre comme une « présence », véritable « magnétisme » d' « horizon » et de « merveilles »³⁰⁶ ». Ainsi, partant de son expérience de lecteur et d'écrivain, Patrick Chamoiseau « s'attachait à promouvoir dans une vaste “sentimenthèque” de plus de trois cents noms des œuvres tenues pour essentielles, vitales même, comme une mosaïque concertante dans laquelle toutes les voix des “Maîtres de l’imaginaire”³⁰⁷ ». La littérature devient alors tel un lieu d'élection, nous rapportant à une expérience de filiation, d'héritage heureux.

Par le dialogue instauré entre les arts et les différents médias, le texte postcolonial n'est plus qu'« une bibliothèque qui déborde³⁰⁸ ». Il devient même une monumentale médiathèque, c'est-à-dire un lieu où l'on retrouve et où se rencontrent des supports variés outre le format papier du livre imprimé. À titre d'illustration, les textes de notre corpus citent et même interprètent des références musicales, cinématographiques et picturales repérables dans des lieux de cultures concrets. Nous allons donc nous intéresser à la manière dont les auteurs prennent en compte les supports médiatiques évoqués, puis tenter de dévoiler le sens et la signification de tels procédés, bref rechercher l'intérêt d'une pensée sur la filiation et l'affiliation à partir de l'intermédialité dans le roman du retour.

1- Léonora Miano : de la pratique intermédiaire à l'extension de la filiation

Nombreux sont les travaux universitaires qui ont abordé la question de la rencontre entre musique et littérature dans la création de Léonora Miano³⁰⁹ avec une tendance à privilégier le jazz au détriment d'autres genres musicaux. En revanche, il est intéressant de voir comment la modélisation de l'image et du son dans *Tels des astres éteints* contribue à médiatiser les

³⁰⁶ *Idem.*

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 296.

³⁰⁸ Lydie Moudileno, « Qu'est-ce qu'un auteur postcolonial ? », in Achille Mbembe & Felwine Sarr (dir.), *Écrire l'Afrique-Monde aujourd'hui*, op. cit., p. 159.

³⁰⁹ On peut citer entre autres : Paul Kana Nguetse, « Écriture romanesque, musique et (re)construction identitaire dans « *Tels des astres éteints* » de Léonora Miano, <https://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/ecriture-romanesque-musique-et-reconstruction-identitaire-dans-tels-des-astres-eteints-de-leonora-miano/>. Les 8 et 9 avril 2021 s'est tenu un colloque international autour du thème : « La musique dans les arts et les littératures de l'Atlantique noir ». Deux interventions retiennent notre attention à savoir : « La musique : thérapie de la nostalgie et frein à l'intégration sociale chez Léonora Miano : cas de *Blues pour Élise* » de Khadija Mouzon et « Écrire avec le jazz chez Kossi Efoui, Koffi Kwahulé et Léonora Miano » de Chloé Dubost. Voir le site de l'APELA : <https://apela.hypotheses.org/4635>.

contrariétés et les apories identitaires auxquelles font face les personnages. La pratique intermédiaire permet donc à Léonora Miano d'interroger ce qui peine à se concevoir comme la réunion des communautés ou le destin commun des sujets. À ce propos, Chloé Vandendorpe a par exemple présenté « l'empreinte de la musique, du théâtre, du cinéma et de la télévision³¹⁰ » comme des éléments d'une production littéraire de nouvelles socialités dans l'œuvre de Léonora Miano. Pour l'écrivaine, le roman constitue une forme plastique qui s'étire jusqu'à abolir les frontières entre les médias et les histoires qu'il entend médiatiser. La fiction devient ainsi l'espace où la reprise des productions musicales donne lieu à une représentation sonore et visuelle de la filiation et de l'affiliation.

Les musiques convoquées par l'écrivaine traduisent les affiliations des personnages qui s'identifient à tel ou tel compositeur comme Amok, grand admirateur de l'artiste afro-américain Curtis Mayfield. Dans l'album *There's No Place Like America Today*, Léonora Miano choisit le titre très évocateur de *Hard Times* pour illustrer l'atmosphère délétère qui règne dans le quartier d'Amok. Le titre de ce morceau reflète les mauvaises conditions de vie, la violence, le regard accusateur de l'Autre et la discrimination raciale qui sévissent autour du personnage. Le racisme subi par les Afro-américains et chanté par Curtis Mayfield en 1975 fait écho à la discrimination et au mépris que vit Amok dans son quartier à Paris. Il ne s'agit pas ici de comparer deux formes de discriminations qui se produisent dans des lieux et à des époques éloignés, cependant il est intéressant de voir comment le roman convoque le médium musical pour exprimer la résonance d'une réalité sociale de même nature. Dans un premier temps, Amok se laisse transporter par ce titre qui l'envahit et finit par l'obséder : « La voix aiguë de Curtys Mayfield emplit la pièce. Était-ce bien le moment d'écouter *Hard Times* ? C'était toujours le moment. Les temps ne cessaient d'être durs [...] Il cliqua sur *contrôles* et sur *répéter le morceau*³¹¹ ». *Hard Times* devient ainsi la métaphore d'une surface virtuelle à partir de laquelle s'élabore une communauté de destin entre deux sujets afrodescendants. La filiation n'est plus ici envisagée à partir du sang, mais de la conscience du personnage qui intériorise et s'approprie les paroles de la chanson. Tout comme Amok est victime de ses origines et régulièrement perçu au filtre de sa couleur, « Curtis Mayfield chantait l'incarcération de l'être dans son corps³¹² ». Les impasses auxquelles le sujet postcolonial est confronté sont donc repensées à l'aune d'un

³¹⁰ Chloé Vandendorpe, « L'intermédialité dans l'art romanesque de Léonora Miano », in *Études littéraires africaines, Awa : la revue de la femme noire, entre presse et littérature. Léonora Miano – Déranger le(s) genre(s)*, n° 47, 2019, p. 163-177, <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2019-n47-ela04881/1064760ar/>, diffusion numérique 2 octobre 2019, consulté le 1er décembre 2021.

³¹¹ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 24.

³¹² *Ibid.*, p. 30.

dispositif narratif qui passe par l'intermédialité. Pourtant, si Amok est appelé à se demander, à partir de cette chanson, « si le pays lui manque³¹³ », cela ne suffit pas à la convaincre pour prendre la décision du retour. Amok ne semble donc pas aller au-delà du cri de révolte poussé par son idole, Curtis Mayfield. En somme, si Léonora Miano développe une nouvelle poétique de la filiation par le croisement des médias, l'avènement d'une identité du sujet, résolument médiatique, peine encore à prendre forme. L'on pourrait aussi penser que le bricolage narratif qui se dégage de la rencontre des médias est représentatif du caractère complexe et indécidable des identités construites par le roman postcolonial.

Sur un autre plan, la pratique intermédiaire de Léonora Miano permet de comprendre la dimension musicale du roman comme l'expression d'une filiation qui se chante et se danse plus qu'elle ne s'incarne. En d'autres termes, *Tels des astres éteints* n'est pas qu'un roman polyphonique, il est aussi le lieu où le personnage est représenté comme un inlassable danseur, indice de ses tentatives – encore vaines – de se rapprocher de l'Autre. Le rythme constitue son style de vie, son mode d'existence et d'affirmation de soi : « Shrapnel se sentait vraiment le *king of the beat*, et les rues de la ville n'auraient pas raison de lui. Il les écrasait d'un pas savamment chaloupé. Son attitude affirmait ses certitudes à quiconque croisait son chemin³¹⁴ ». Léopold Sédar Senghor avait déjà hissé le rythme africain parmi les modalités qui inscrivent et définissent le Noir dans le monde au risque d'une forme d'essentialisation. D'une certaine manière, le rythme est associé à l'émotion comme support de la phénoménologie nègre. Cheik Anta Diop, souvent opposé à Senghor, pense avec une certaine réserve que « L'Afrique est peut-être la terre du rythme ». Toutefois, il précise :

L'ignorance n'a pas permis à l'Africain d'analyser scientifiquement les sons musicaux, de les disséquer, de saisir leurs rapports harmonieux, pour les rassembler ensuite dans une savante synthèse architecturale à partir de sa sensibilité³¹⁵.

Le médium musical comporte, sans aucun doute, les potentialités et les possibilités d'une mise en relation avec les autres. La musique peut et doit ainsi se penser comme le trait d'union entre l'ici et l'ailleurs. Or, pour Shrapnel, la musique est le moyen d'imposer sa loi, ce qui obstrue toute relation avec autrui. Malgré l'ambiance musicale qui sature le roman, le protagoniste ne parvient pas à dépasser ses souffrances en raison de l'usage qu'il fait du rythme : « Déploiements des corps, révolte des voix, fête des sentiments, angoisse d'être perçu de telle

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

³¹⁵ Cheik Anta Diop, *Nations nègres et culture*, *op. cit.*, p. 528.

ou telle manière, colère d'en être réduit à cela³¹⁶ ». D'une certaine façon, le rapport ambivalent établi par le personnage avec la musique apparaît comme la suite logique de la tragédie de l'histoire africaine. Pour tenter de dépasser l'identification à la musique comme seule expression de la souffrance du sujet noir, de formes musicales nouvelles apparaissent et permettent de réunir les Noirs du continent africain avec ceux du continent américain :

C'était un temps très marqué par l'influence des Noirs d'outre-Atlantique, y compris dans les milieux populaires. [...]. Les seules figures de la modernité dans lesquelles les adolescents subsahariens pouvaient se reconnaître venaient de cette terre presque sans passé, située à l'ouest des contrées du Nord. Elle avait enfanté la *Zulu Nation*. *Eric B & Rakim* étaient ses fils naturels³¹⁷.

À partir d'une variété culturelle révolutionnaire née aux États-Unis dans les années 1970 et connue sous le nom générique de *hip hop* – le Rap, le Graffiti, le Beatboxing, le Smurf – les jeunes « Subsahariens » tentent aussi d'exprimer leur perception de la vie. En effet, pour les jeunes Afro-Américains, le *hip hop* permet de transformer l'énergie négative en énergie positive, le tout placé sous la devise « *peace, unity, love and having fun*³¹⁸ ». Toutefois, la paix, l'unité, l'amour et le plaisir peinent à se matérialiser dans le corps social pour les jeunes subsahariens qui vivent au Nord. Alors que la musique aurait pu servir de pont entre les uns et les autres et consolider les relations, le roman de Léonora Miano montre que la ressource musicale n'a encore que peu d'impact sur les jeunes qui composent la société postcoloniale. Sur le plan de la fiction, la rencontre entre roman et musique fait entendre des sonorités pénibles : « la symphonie de la misère sociale, des souffrances de toutes sortes d'un peuple ». Tout ceci continue donc de « tonner à nos oreilles³¹⁹ ». De toute évidence, les choix musicaux de Léonora Miano proviennent d'abord de sa discothèque personnelle et d'une connaissance indéniable de l'univers artistique et musical. So œuvre devient si musical au point que la « musicalisation » du récit par de nombreuses références et la fictionnalisation de la musique par de nombreuses descriptions renforcent le caractère intermédial de *Tels des astres éteints*. De plus, Léonora Miano établit une rencontre entre musique et littérature sans tomber dans la facilité ni le piège d'une mode esthétique. Elle pose en conséquence le rôle et la puissance de divers médias dans la construction des identités postcoloniales. Les ressources immatérielles générées et véhiculées par la musique (comme d'autres formes d'arts) constituent des forces dynamisantes qui révèlent davantage la complexité de la filiation en contexte postcolonial.

³¹⁶ Marjolaine Hunter-Ecker, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, op. cit., p. 73.

³¹⁷ Léonora Miano, *Tels des astres éteints*, op. cit., p. 70.

³¹⁸ Voir *Exponaute*, « C'est quoi un MC ? La genèse du hip-hop en un lexique », *Beaux Arts Magazine*, n°450, <https://www.beauxarts.com/expos/cest-quoi-un-mc-la-genese-du-hip-hop-en-un-lexique/>, publié le 9 juillet 2015, consulté le 1er décembre 2021.

³¹⁹ Cheik Anta Diop, *Nations nègres et culture*, op. cit., p. 528.

2- Chimamanda Ngozi Adichie : *Americanah* ou repenser la filiation par les médias numériques.

Chimamanda Ngozi Adichie fait partie des écrivaines postcoloniales dont l'esthétique romanesque use de systèmes sémiotiques spécifiques à notre modernité. À travers l'expérimentation d'une écriture qui intègre des outils numériques encore peu répandus dans la création contemporaine³²⁰, Chimamanda Ngozi Adichie met en perspective les raisons de l'échec mais aussi l'espoir d'une humanité où les êtres sont reliés les uns aux autres. Ainsi, *Americanah* réunit une écriture conventionnelle et une esthétique inspirée du numérique pour interroger la problématique de la filiation.

Nous examinerons la pratique intermédiaire chez Chimamanda Ngozi Adichie à partir d'un dialogue entre un dispositif littéraire – le roman – et quelques médias numériques comme le blog et la messagerie électronique. En fait, il s'agit de réévaluer le statut du discours littéraire canonique à l'aune du dialogue qu'il entretient avec des formes sémiotiques encore minorées. Chimamanda Ngozi Adichie entend rendre compte des tumultes sociaux liés à la question raciale et des ambiguïtés politiques qui nuisent à l'harmonie sociale. Pour pallier les carences du lien social et culturel observables dans la société étatsunienne contemporaine, son personnage, Ifemelu, tient un blog à succès sur la race dont le titre est : « *Observations diverses sur les Noirs américains (ceux qu'on appelait jadis les nègres) par une Noire non-américaine* ». La représentation des événements s'inspire aussi des élections présidentielles de 2008 aux États-Unis qui ont conduit à l'élection de Barack Obama.

Mais de quoi le blog est-il vraiment le nom ? À quelles nécessités sociales, esthétiques et épistémologiques répond-il ? Le blog peut donc s'entendre comme un dispositif numérique qui correspond à une sorte de journal intime sur la toile, accessible à tous, et qui permet de partager des opinions ou des humeurs sur divers sujets : œuvre littéraire, actualité politique, crise économique, découverte scientifique, etc. À travers la publication de billets ou de posts, les différents acteurs confrontent leurs opinions. Le caractère réticulaire de certains blogs favorise aisément une circularité des savoirs et abolit les notions de hiérarchie, d'élite et de monopole. La particularité des blogs dits réticulaires est aussi de rassembler dans un même espace plusieurs personnes d'origines disciplinaires diverses. C'est le cas de *la blogosphère info-doc française et non institutionnelle*³²¹. De ce point de vue, le blog est un espace où se

³²⁰ On rencontre quelques rares romans qui intègrent dans leurs titres le vocabulaire ou les formes typographiques du numérique : *Cyr@no* de Sandrine Bessor (2011), *Tout un été sans facebook* de Romain Puértolas (2017), etc.

³²¹ Lire à ce propos : Bérandère Stassin, *La Blogosphère info-doc : Une communauté de savoirs, une mosaïque de médiations*, Paris, Cepaduès, 2016.

construisent des affinités et où s'élaborent même des affiliations. Le blog s'entend aussi comme un espace d'interactions qui refonde les habitudes du champ critique en littérature. En effet, mis à jour régulièrement, il permet de réagir, entre autres, à l'actualité littéraire et contribue de manière dynamique à une effervescence créative qui pourrait bien être l'aube d'un nouveau genre. Considérant donc son inconstance critique et son caractère évolutif, nous pouvons établir que le blog est un médium prédisposé à l'interconnexion. En somme, l'insertion du blog et de l'écriture électronique dans le tissu textuel confère à *Americanah* sa dimension intermédiaire.

Le blog possède une technique et un fonctionnement singuliers qui contribuent au tissage textuel. Son apport en tant que dispositif numérique alimente l'imaginaire de Chimamanda Ngozi Adichie, mais il infléchit aussi la narration en favorisant la circulation de la parole, et par conséquent l'intercommunication entre différents personnages. Pour ainsi dire, en faisant accueil à l'élément numérique, l'écriture accentue le caractère dialogique du texte littéraire et fait de celui-ci l'espace d'une affiliation sans cesse renégociée : « À force de numérique, la littérature produit des œuvres qui témoignent de réponses diverses à un nœud de tensions, depuis la définition du texte et de l'œuvre jusqu'à des modalités inédites d'organisation du contenu et la diffraction des modalités d'expression³²² ».

Nous pouvons observer le phénomène de co-énonciation qui naît de l'importation du fonctionnement du blog au sein du roman. Si Ifemelu se déplace, voyage et observe, c'est en vue de partager ses expériences personnelles et de susciter des critiques auprès de celles et ceux qui la suivent. Elle invente par-là même un univers propice aux échanges sur des questions de société. C'est notamment le cas de l'adoption, question intimement liée à celle de la filiation :

Il voulait savoir ce qu'elle entendait par "blog sur les modes de vie", et elle lui avait expliqué, s'attendant à le voir se fermer, ou mettre fin à la conversation par une phrase vaguement dissuasive comme " La seule race qui compte c'est la race humaine ", mais il avait dit : " Avez-vous jamais écrit sur l'adoption ? Personne ne veut de bébés noirs dans ce pays, et je ne parle pas de bébés métis, je veux dire noirs. Même les familles noires n'en veulent pas³²³".

La blogosphère³²⁴ replace pour ainsi dire les sujets parfois peu traités ou banalisés au centre du débat public. La problématique de la race, bien que surdéterminante au plan

³²² René Audet, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires*, 2014-1 | 2015 : <http://journals.openedition.org/itinéraires/2267>, mis en ligne le 4 février 2015, consulté le 2 décembre 2021.

³²³ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op.cit.* p. 15-16, « He wanted to know what she meant by "lifestyle blog", and she told him, expecting him to become reserved, or to end the conversation by saying something defensively bland like "The only race that matters is the human race". But he said, "ever write about adoption? Nobody wants black babies in this country, and I don't mean biracial, I mean black. Even the black families don't want them" », *Americanah*, p. 4.

³²⁴ On peut entendre par là l'univers des blogueurs, cet espace virtuel qui concentre un nombre important de réactions à travers la toile.

médiatique, est analysée au même titre que d'autres moins populaires. Dès lors, l'irruption dans le roman d'échanges qui se déroulent au sein du blog réactive le débat public et invite à reconsidérer l'actualité socio-politique. Ainsi, le blog apparaît comme un espace propice à la redistribution de la parole et au débat démocratique et contradictoire. D'ailleurs, le blog d'Ifemelu se compose de différentes rubriques : « race, genre, volume corporel³²⁵ », etc. La diversité de ces sujets répond à l'objectif d'une parole qui se veut plurielle, faite de nuances et d'exigences critiques.

Par ailleurs, l'insertion du dispositif numérique au sein de la fiction sert à évaluer la complexité des relations interraciales. Sous un ton parfois didactique, le personnage principal porte une critique sur le traitement de la question raciale aux États-Unis et l'obsession étatsunienne de la classification sociale en ethnie, en appartenance nationale ou territoriale :

Si Ifemelu avait rencontré Alma à Lagos, elle aurait pensé qu'elle était blanche, mais elle apprit qu'elle était hispanique, une catégorie américaine qui était, étrangement, à la fois une ethnicité et une race, et elle se souviendrait d'Alma quand, des années plus tard, elle écrirait un post dans son blog intitulé "Comprendre l'Amérique pour les Noirs non américains : ce que signifie hispanique³²⁶".

À l'évidence, l'espace social américain apparaît comme ségrégatif dans sa volonté de classer les gens selon leurs origines : le processus d'imbrication intercommunautaire devient quasiment impossible. L'Autre fait l'objet d'une mise à distance, d'autant qu'il n'est pas « moi » ou « nous ». Ainsi, « savoir ce que signifie hispanique » consiste davantage à confiner l'Autre dans un espace physique ou mental qu'à le reconnaître et à entrer dans un échange avec lui/elle. On comprend aussi que la pluralité des communautés au sein d'un espace n'aboutit pas aisément à cette forme d'affiliation que l'on nomme le multiculturalisme. De ce point de vue, le fonctionnement social construit la race et augmente l'éloignement entre les êtres.

En insérant le blog avec ses spécificités, ses modalités d'écriture et ses horizons d'attente – dans une typographie en italiques –, Chimamanda Ngozi Adichie interroge les possibles d'une rencontre entre des esthétiques et des genres divers. Le blog, inscrit au cœur du roman, travaille les genres constitués à deux niveaux, par la nature même du blog et par son insertion dans un genre littéraire canonique qui en altère la réception. C'est le cas du journal intime (devenu public), de la lettre ou de l'essai qui subissent un premier déplacement dans et

³²⁵ Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, *op. cit.* p. 17, « She would file the post under the tag “race, gender, and body size”. », *Americanah*, p. 6.

³²⁶ *Ibid.*, p. 162, « If Ifemelu had met Alma in Lagos, she would have thought of her as white, but she would learn that Alma was Hispanic, an American category that was, confusingly, both an ethnicity and a race, and she would remember Alma when, years later, she wrote a blog post titled “Understanding America for the Non-America Black: what Hispanic Means”. », *Americanah*, p. 105.

par le blog, puis un second par leur réinscription dans le cadre littéraire que constitue l'écriture romanesque. La pratique intermédiaire dans *Americanah* s'effectue sans cloison ni hiérarchie entre deux formes sémiotiques mais repose sur de savantes imbrications à valeur de mise en abyme.

Le roman de Chimamanda Ngozi Adichie dévoile donc de nouvelles approches susceptibles de conduire à la rencontre et au dialogue entre des sujets perçus comme différents. Délaissant la pulsion rationnelle toujours prête à tout élucider pour mieux classifier, Ifemelu déclare : « Je ne veux pas expliquer, je veux observer, dit-elle...³²⁷ ». Disons que son observation a pour objectif de créer des conditions propices à la relation. La pratique intermédiaire intervient ici comme un dispositif narratif et social favorable à une affiliation intellectuelle et critique. Par exemple, « des jeunes écrivaient des essais sur son blog à l'université »³²⁸. Le savoir contenu dans ses écrits finit par valoir autant que celui dispensé par des formes majeures comme que le roman ou l'essai tandis que la parole publique permet d'obtenir un retour rapide sur la qualité de sa réception : « Un post sur le web était l'équivalent d'un témoignage en public à l'église ; la clameur d'approbation qui lui parvint en retour la reconforta. »³²⁹ La vérité n'étant plus l'apanage d'un discours majoritaire constitué, il s'opère comme un décentrement de la connaissance, et partant, de son lieu de constitution.

C'est encore à travers l'imbrication de différents systèmes sémiotiques, à savoir le téléphone et la messagerie électronique, qu'*Americanah* met en valeur la rencontre entre différentes approches figurales et énonciatives. Ainsi, en supportant d'autres médias, le texte littéraire devient un hypermédia. En effet, on peut remarquer la coexistence de différentes typographies au sein du roman :

Il contempla son BlackBerry, sentant son corps se contracter. D'abord, il parcourut rapidement l'e-mail, regrettant instinctivement qu'il ne soit pas plus long. *Mon cher Ciel, Kedu ? J'espère que tout va bien pour ta famille et tes affaires. Ranyinudo me dit qu'elle t'a rencontré il y a quelques temps et que tu as un enfant à présent ! Fier papa. Félicitations. J'ai récemment décidé de revenir au Nigéria. Devrais être à Lagos dans une semaine. Aimerais qu'on reste en contact. Prends soin de toi de toi. Ifemelu*³³⁰.

³²⁷ *Ibid.*, p. 459, « "I don't want to explain, I want to observe," she said. », *Americanah*, p. 312.

³²⁸ *Ibid.*, p. 460. « "Remember people are not reading you as entertainment, they're reading you as cultural commentary. That's a real responsibility. There are kids writing college essays about your blog" he said. », *Americanah*, p. 312.

³²⁹ *Ibid.*, p. 321, « Posting on the website was like giving testimony in church; the echoing roar of approval revived her. », *Americanah*, p. 213.

³³⁰ *Ibid.*, p. 37, « He stared at his BlackBerry, his body suddenly rigid. First, he skimmed the e-mail, instinctively wishing it were longer. *Ceiling, Kedu? Hope all as well with work and family. Ranyinudo said she ran into you some time ago and that you now have a child! Proud Papa. Congratulations. I recently decided to move back to Nigeria. Should be in Lagos in a week. Would love to keep in touch. Take care. Ifemelu* », *Americanah*, p. 19.

Le texte du courriel est à distinguer par l'usage d'italiques. Son insertion traduit avec réalisme l'hétérogénéité des moyens de communications en vigueur dans la société contemporaine et mondialisée. En outre, la retranscription du courriel d'Ifemelu au sein du texte littéraire ne perturbe pas l'évolution de la narration. Ainsi, l'affiliation médiatique devient et demeure possible puisque chaque écriture, même en gardant ses propriétés, contribue à l'évolution du tissage textuel, mettant en dialogue esthétique romanesque et esthétique numérique.

Pour signifier autrement la complexité des rapports interpersonnels /interculturels, propre à notre temps, la littérature postcoloniale se fait l'espace d'un entrelacement de systèmes sémiotiques distincts. En effet, l'un des défis de notre époque est de trouver une langue pour écrire et restituer les potentialités d'un dialogue sincère et respectueux au sein d'un espace social clivé. *Americanah* forme le lieu où adviennent des échanges qui semblent faciliter le partage du monde et la rencontre de sensibilités culturelles apparaissant comme opposées. La mise en œuvre d'un dialogue intermédiatique contribue à l'interrogation sur la filiation dans le roman. Au fond, il n'y a de dialogue – d'affiliation – que dans un espace favorable à la prise en compte des singularités linguistiques et énonciatives. Pour que les uns puissent s'identifier aux autres, mais aussi pour que les uns s'inspirent des autres, le roman postcolonial aménage des territoires politiques et imaginaires à la fois « baroques, créoles et métisses³³¹ » d'après le mot d'Achille Mbembe.

3- Taiye Selasi : l'intermédiaticité face à la problématique de la filiation

Dans sa pratique de l'intermédiaticité, *Ghana must Go* pratique la reprise, le recyclage et la réadaptation des techniques cinématographiques ou télévisuelles. Empruntant des procédés propres au cinéma voire à la télévision, le récit s'ouvre à la manière d'une télé-réalité³³². Ce genre télévisuel est né en 1971 aux États-Unis avec l'émission *An American Family*, qui raconte en douze épisodes l'éclatement d'une famille californienne à la suite d'un divorce parental. Le modèle sera repris en 1972 au Royaume-Uni, et vingt ans plus tard en Australie, se développant beaucoup dans les pays anglo-saxons, malgré des réactions contradictoires. La télé-réalité s'inspire donc des faits réels ou du quotidien à défaut de l'inventer. On peut dire que sous

³³¹ Achille Mbembe, « L'Afrique qui vient » in Alain Mabanckou, (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 28.

³³² Pour une approche plus complète et critique de cette expression, voir Luc Dupont, *Télé-réalité. Quand la réalité est un mensonge*, Presses Universitaires de Montréal, 2007, Publication sur OpenEdition Books, 22 mars 2018, <https://books.openedition.org/pum/10229>, consulté le 6 décembre 2021.

l'influence de la culture télévisuelle moderne, Taiye Selasi s'inspire de cette pratique afin de projeter sous forme fictive une saga familiale. À travers une écriture filmique ou qui emprunte aux techniques cinématographiques, le récit des événements passe de la description à la monstration.

Ainsi le narrateur extradiégétique suit au quotidien les faits et gestes de la famille Sai. Il apparaît dès lors comme un réalisateur muni d'une caméra dont l'objectif est de nous montrer ou faire suivre le vécu quotidien de cette famille. Au départ, l'annonce de la mort de Kwéku Sai est présentée comme la première séquence d'un film qui commence à peine :

La pensée l'a malgré tout accompagné de la chambre à la véranda, risque fictif de perturbation, numéro qu'il se joue. Une habitude depuis son départ du village, petite représentation en plein air destiné à un public composé d'une seule personne. Une ou deux : lui et son caméraman invisible qui s'est enfui à son côté dans l'obscurité avant l'aube, en lisière de l'océan, et ne l'a plus quitté. Filmant silencieusement sa vie. [...].

Dans ce plan-séquence, une scène d'intérieur : le Mari Prévenant³³³.

Ce « plan-séquence » illustre l'abondance d'un vocabulaire cinématographique significatif : « numéro », « représentation en plein air », « public » « caméraman » ainsi que le procédé qui en découle pour donner naissance à un film – le fait de braquer une caméra sur un personnage. En outre, le caméraman est présenté comme un être « invisible », ce qui rappelle la manière dont procède la réalisation d'une télé-réalité. L'équipe de tournage est le plus souvent invisible quoique omniprésente, l'objectif étant de donner l'illusion d'une fluidité dans le déroulement des événements. C'est aussi par l'usage abondant du vocabulaire cinématographique que le lecteur prend conscience qu'il est en réalité un téléspectateur. On observe ce que Roger Tro Dého nomme la « médiatisation de l'univers romanesque », c'est-à-dire la manière dont le texte littéraire s'ouvre aux médias : « Le procédé de la médiatisation est à l'échelle de tout le texte et consiste en une mobilisation, tous azimuts, d'appareils, de référence et de ressources médiatiques dans le roman³³⁴ ». D'ailleurs, Kwéku Sai met en scène son retour au Ghana tel qu'il le prévoyait : « Comme promis. Une réussite. Un moment qu'il avait imaginé tous les jours en Pennsylvanie. La façon dont son caméraman le filmerait,

³³³ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, op. cit., p. 20. « She he's carried the thought anyway, from bedroom to sunroom, making a production of being careful. A show for himself. He does this, has always done this since leaving the village, little open-air performances for an audience of one. Or for two: him and his cameraman, that silent-invisible cameraman who stole away beside him all those decades ago in the darkness before daybreak with the ocean beside, and who has followed him every day everywhere since. [...].
In this scene, a bedroom scene: The Considerate Husband. », *Ghana Must Go*, p. 4.

³³⁴ Roger Tro Dého, « Écriture et médias chez B. Dongala : Entre intermédialité et médialiture », in *Médias et littérature*, op. cit., p. 175.

monterait en panoramique au niveau du visage de sa mère³³⁵ ». Le caméraman, tout comme la voix du récit, sert à rapporter les événements. Si la description demeure au sens où le narrateur existe encore, la monstration s'opère dans le texte avec la présence d'un cadreur. Mais comme la télé-réalité n'a que bien peu à voir avec la réalité, la mise en scène de Kweku constitue un pur fantasme, notamment le rapport de filiation affiché – la présence de la mère qui assisterait au retour triomphal du fils prodigue. Qu'à cela ne tienne, le roman se conforme aux impératifs du spectacle par la mise en scène des aventures des membres d'une famille de la diaspora africaine installée aux États-Unis.

Outre le recours à des procédés issus du cinéma ou de la télé-réalité, la pratique intermédiaire de Taiye Selasi peut aussi s'analyser à travers un imaginaire des médias. Suivant une brève taxinomie qu'il élabore dans une étude de l'inscription des médias dans le roman africain, Steeve Renombo estime que l'intermédialité peut procéder « de l'imaginaire médiatique », notamment pour « les romans dans lesquels l'inscription des médias structure voire sature les configurations de l'imaginaire ». Il poursuit :

Dans ces cas particuliers, les dynamiques narratives et discursives ne se trouvent pas recomposées par le système sémiotique des médias particuliers, mais la fréquence des références à un ou plusieurs médias détermine le système axiologique, les parcours des personnages ainsi que la *mimesis* socio-politique, en un mot et selon l'heureuse formule de Jacques Rancière : leur « partage du sensible »³³⁶.

L'imaginaire médiatique se traduit par la manière dont le texte littéraire cite, nomme ou convoque certains médias pour exposer leurs fonctions sociales, politiques et culturelles. Ce principe peut s'appliquer à l'évocation de la photographie dans *Le ravissement des innocents*, d'autant que Taiye Selasi est aussi photographe. Dès lors, peut-on penser cette interconnexion entre image et écriture comme représentative de sa perception du réel ? À quel moment et pourquoi se sert-elle de ces deux pratiques figuratives pour construire son intrigue romanesque ?

Le monde de la photographie étant familier à Taiye Selasi, on peut considérer que l'inscription textuelle de ce médium relève d'une pratique consciente et que l'usage d'une écriture intermédiaire lui donne un nouveau moyen de représenter la question de la filiation. L'intégration de l'élément photographique au roman permet d'envisager la photographie comme une passerelle vers le passé. Elle sert même à évoquer une lacune biographique qui

³³⁵ Taiye Selasi, *Le ravissement des innocents*, op. cit., p. 81. « As promised. A success. He imagined this moment every day in Pennsylvania, how his cameramen would film it, panning up to her face. Cue strings. Tears in mother's eyes. », *Ghana Must Go*, p. 52

³³⁶ Steeve Renombo, « Des nouvelles morphologies dans le roman africain francophone subsaharien : jalons pour une critique "intermédiaire" », article cité, p. 161.

aurait pu être comblée par sa présence. En effet, « Chez eux [La famille Sai], aucune de ces photos d'une famille sur plusieurs générations qu'Olu voyait sur le mur longeant l'escalier des maisons de ses camarades, aux couleurs passées, sous cadre »³³⁷. La photographie joue ici une fonction essentielle : témoin du passé, elle constitue le fil qui aurait pu permettre aux enfants de remonter aux origines. Au demeurant, son absence au sein de ce foyer rend complexe toute tentative de reconstituer un arbre généalogique, d'établir une filiation. L'inexistence de la photographie symbolise par ricochet le défaut d'ascendance, d'histoire familiale : « L'absence de prédécesseurs dans sa famille [La famille d'Olu] l'angoissait ; cela sous-entendait qu'ils jouaient en être une³³⁸ ». Il semble que le roman évoque la photographie moins pour construire un effet de mimésis, mais plus pour mettre en valeur sa fonction dans la construction du lien familial. Ces photographies, dont l'absence creuse l'écriture du livre, celles de la famille qui n'existe pas, seront remplacées par un récit qui la reconstruit. La charge revient donc à l'écriture de recréer le passé et d'établir la filiation.

En somme, la pratique intermédiaire chez Taiye Selasi se construit dans un double mouvement. Le premier correspond à une écriture cinématographique. Le roman s'écrit à la manière d'un film ou d'une télé-réalité qui prend forme sous les yeux du lecteur, lequel devient par conséquent un téléspectateur. Le second concerne l'évocation en négatif du médium photographique comme procédé de reconstruction du lien familial. L'absence de photographie illustre l'absence d'archives familiales et la crise de la filiation dans la famille Sai.

4- Dany Laferrière : l'intermédialité au secours de l'indigence mémorielle

Une autre manière d'approcher la filiation et l'affiliation dans le roman du retour consiste à interroger le rapport entre médias et mémoire. De ce point de vue, le roman *L'énigme du retour* de Dany Laferrière nous permet de vérifier quelques hypothèses. Dans sa volonté d'exhumer le passé, le sujet écrivain sait pertinemment que le plus gros du travail se situe au niveau de l'imaginaire et de la mémoire. Reprenant un certain nombre de prédicats allant de Heidegger à Ricœur, Kristina Herlant-Hémar explique :

La trace révèle qu'une chose "est passée", homonymie que souligne Ricœur entre le sens d'être passé par un endroit et celui d'être révolu. La notion de "passage" du temps a ainsi été soulevée depuis Aristote, en tant que quelque chose du mouvement, Saint Augustin, qui conclut que la trace demeure

³³⁷ *Ibid.*, p. 334.

³³⁸ *Ibid.*

en l'esprit. Quant à Heidegger il s'agit pour lui d'un "matériau possible pour une révélation de l'être-là ayant été là"³³⁹.

L'investissement de la trace révèle le caractère fluctuant et impermanent du passé. C'est donc une tâche difficile que de prétendre revenir sur notre trace (le pays natal) et de vouloir retrouver ce qui a été. Le temps du retour correspond davantage à un temps révolu : ce qui a été ne peut plus être là, et même si cela était le cas, ce ne serait plus de la même manière. Dès lors, entreprendre une recherche sur le passé en partant de la trace revient en réalité à interroger des fragments avec une part de spéculation dans l'enquête. L'imaginaire est ainsi sollicité dans la reconstruction du passé et des processus de filiation. La recherche ou la retranscription de la mémoire permet ainsi d'articuler le lien entre le présent et le passé, surtout entre le descendant (ou l'héritier) et son/ses ascendants. Mais pour qu'advienne ce processus mémoriel qui fait office de filiation ou de relation, il faut défaire la mémoire du *diktat* du positivisme historique et enrichir l'écriture en convoquant d'autres systèmes sémiotiques. Cela dit, les reconfigurations linguistiques permettraient amplement de médiatiser un passé en déliquescence et de refonder une filiation qui cherche à se construire. En effet d'après Paul Ricœur : « [...], la phénoménologie de la mémoire se voit confrontée d'entrée de jeu à une redoutable aporie que le langage ordinaire cautionne : la présence en laquelle semble consister la représentation du passé paraît bien celle d'une image³⁴⁰ ». Mais ce passé qu'on entend représenter, de quoi est-il composé ? De quels éléments résulte-t-il ? Par quoi est-il rendu possible ? Pour y répondre, on peut dire que la représentation du passé est à rechercher du côté des éléments immatériels, parmi lesquels se trouvent les signifiants visuels et auditifs. Ricœur précise d'ailleurs : « On dit indistinctement qu'on se représente un événement passé ou qu'on en a une image, laquelle peut être quasi visuelle ou auditive. [...] Il semble bien que le retour du souvenir ne puisse se faire que sur le mode du devenir-image³⁴¹. » Le passé se reconstruit grâce aux sens, visuels et auditifs, qui servent aussi de modes de figuration du souvenir.

Dans ce contexte, on peut s'interroger sur la fonction de la citation ou de l'évocation des médias dans *L'énigme du retour*. Tout d'abord, le lien entre le protagoniste et son père est rétabli à la faveur d'un souvenir éveillé par une photographie :

Des images du fond de l'enfance
Déferlent en vagues sur moi

³³⁹ Kristina Herlant-Hémar, « Identité et inscription temporelle : le récit de soi chez Ricœur », [http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace_chercheurs/identite-et-inscription temporelle-le-récit-de-soi-chez-ricœur](http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace_chercheurs/identite-et-inscription_temporelle-le-récit-de-soi-chez-ricœur) », p. 8, consulté le 07/12/2021.

³⁴⁰ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 5.

³⁴¹ Paul Ricœur, *Mémoire et imagination*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2000, p. 5, 7.

Avec une telle fraîcheur
Que j'ai la nette sensation de voir
La scène se déroule sous mes yeux.
Je me souviens d'un autre détail
À propos de cette photo de mon père
Mais si minuscule que ma mémoire
Ne parvient pas à bien le cerner.
Tout ce qui me reste c'est le souvenir
D'un moment de plaisir³⁴².

La métaphore maritime (« déferlent en vagues ») met en valeur la surabondance d'une vie passée mais qui s'avère envahissante, car le personnage est perdu dans un flux d'images. Le seul « détail » que la mémoire identifie et associe à la photographie est le « moment de plaisir », peu défini mais source de jouissance. La mémoire n'arrive pas toujours à capter les signes pris dans le tourbillon au milieu duquel surnage une partie de l'identité du sujet. L'inscription textuelle du médium photographique aide dès lors à lutter contre l'oubli et réactualise le lien père-fils. La force de suggestion de cette photographie est telle que le personnage réussit à se remémorer la sensation éprouvée jadis. On comprend dès lors qu'il s'instaure un fossé entre une forme de « référentialité faible³⁴³ » induite par la mémoire et le caractère lumineux du souvenir relayé par les médias. La mémoire bute sur quelque chose de confus et de diffus tandis que le médium apporte une lumière transfigurant le souvenir. Le rapport au père – symbole des origines – se joue ici au sein d'une sphère médiatique. L'image peut assumer le rôle d'un pont permettant au sujet d'accéder à son antériorité, c'est-à-dire son ascendance. C'est en cela que Suzanne Paquet considère que les médias sont des témoins oculaires, des pièces à conviction non négligeables dans le tissage de l'identité :

Les images agissent comme des pièces à convictions servant la conception, la vision et la visualisation des territoires, des empires et des nations. Elles peuvent alors, faire office d'objet de constitution d'une identité individuelle couchée sur la surface plane qu'est la feuille d'un roman³⁴⁴.

Si, selon Suzanne Paquet, la photographie (et les médias par extension) constitue le médium qui donne une vision du paysage qui compose l'être, les médias possèdent à l'évidence

³⁴² Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 36-37.

³⁴³ Nous empruntons cette expression à Adama Coulibaly. Elle renverrait « à la mise en question de l'hégémonie des cadres de référence traditionnels ». Ceci revient donc à mettre en évidence la crise du référent historique et à offrir de « nouvelles possibilités au roman. ». Dès lors, le factuel se renforce dans son alliance avec le fictionnel, « L'historicité faible chez Tierno Monénembo », Bernard De Meyer et Papa Samba Diop (dir.), *Tierno Monénembo et le roman. Histoire, exil, écriture*, Münster, Lit Verlag, Collection « Littératures et cultures hors d'Europe », n°8, 2014, p. 9-27.

³⁴⁴ Suzanne Paquet, « Violence d'un médium ou tyrannie paysagère », <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/2009-v53-n150-cgq3634/039190ar/>, mis en ligne le 11 février 2010, consulté le 7 décembre 2021.

le pouvoir de dire et de médiatiser le passé. À l'intérieur de cet espace rempli d'images, on assiste au devenir médiatique de l'identité du sujet.

Par ailleurs, l'évocation de la peinture et des tableaux déplace la question de la filiation vers l'affiliation. En effet, le roman construit une patrie imaginaire, dans laquelle le personnage élabore des liens rhizomatiques avec le monde :

Des centaines de tableaux recouverts de poussière accrochés sur les murs, le long de la rue. On les croirait peints par un seul et même artiste qui signe sous des noms d'emprunt différents. La peinture est aussi populaire dans ce quartier que le football. Les mêmes paysages luxuriants reviennent pour dire que l'artiste ne peint pas le pays réel mais bien le pays rêvé.³⁴⁵

De ce passage, on peut dire que l'écrivain-artiste peut s'inventer un espace-temps de son choix où il constitue ses propres affiliations. Le médium pictural l'aide à établir des ponts tout en inventant des paysages qui ne sont pas le pays d'origine qui demeure introuvable. Ce dernier n'existe que par la médiatisation symbolique de la peinture qui le transfigure. Le pays d'origine devient en somme une patrie imaginaire grâce à la relation entretenue par l'auteur-artiste avec certaines ressources picturales. La patrie imaginaire est aussi médiatique et se construit à partir d'une multitude de traces ou de marques qui renvoient à des pratiques sociales, des événements historiques ou des représentations collectives que l'écrivain se propose de reconstituer.

En somme, *L'énigme du retour* élabore une filiation familiale et des affiliations intellectuels et artistiques par une pratique intermédiaire qui médiatise la mémoire. L'entreprise de commémoration et de remémoration qui lie l'homme au passé accompagne une quête de l'identité, à laquelle les médias contribuent, car la peinture comme la photographie portent la trace de ce qui a été. Par ailleurs, l'image muette proposée par les médias iconographiques est revivifiée par le récit. La question de la filiation dans *L'énigme du retour* s'articule ainsi à la faveur d'une rencontre entre écriture et image, ce qui d'ailleurs fait écho aux propos de Jean-Pierre Montier à propos du récit autobiographique :

Même organisées en suite d'images, en albums, en livres, les photos demeurent fragmentaires et ne sauraient à elles seules effectuer le travail de mise en relations que suppose toute autobiographie. La photographie ne peut à elle seule constituer un pacte autobiographique. C'est le texte après coup, qui lui donne cette dimension³⁴⁶.

³⁴⁵ Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, op. cit., p. 84.

³⁴⁶ Jean-Pierre Montier, « La photographie "...dans le temps"... De Proust à Barthes et réciproquement », *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Presses universitaires de Rennes, 2003, http://pierre.campion2.free.fr/montier_proustbarthes.htm, mis en ligne le 20 avril 2003, consulté le 16 décembre 2021.

L'hypothèse soutenue par ce dernier chapitre était la suivante : la médiation littéraire et artistique permet de revisiter les notions de filiation et d'affiliation dans le roman du retour. C'est aussi une manière pour la littérature postcoloniale et migrante de refonder le statut biographique, culturel et social des auteurs et de leurs personnages. Ainsi avons-nous tenté dans un premier mouvement de mettre en évidence la manière dont la fièvre généalogique structure les romans *Lumières de Pointe-Noire*, *Ghana Must Go* et *Tels des astres éteints*. En nous intéressant à l'esthétique de ces trois récits, nous avons successivement mis en lumière le statut et la fonction de l'archive médiatique dans la reconstitution du lien familial, la manière dont la dynamique filiale se fonde sur le caractère lacunaire de l'arbre généalogique, enfin le dépassement des discontinuités sociohistoriques induites par l'esclavage et la colonisation pour explorer d'autres voies de la filiation et de l'affiliation postcoloniale. Dans un deuxième mouvement, nous avons examiné la surabondance des médias dans le roman du retour comme une parade esthétique féconde destinée à repenser les liens interpersonnels mais aussi intermédiatiques à l'ère postcoloniale. Prenant appui sur *Tels des astres éteints*, *Americanah*, *Ghana Must Go* et *L'énigme du retour*, nous avons traité de la pratique intermédiaire comme prétexte pour surmonter les cloisonnements culturels et esthétiques dans le procès de la filiation. Nous posons en définitive que le roman du retour peut se lire telle une médiathèque virtuelle qui constitue une sorte de laboratoire de la complexité des phénomènes de filiation et d'affiliation à l'époque contemporaine.

Conclusion partielle

L'objet de cette dernière partie est de contribuer au débat sur les études postcoloniales à partir du roman du retour. Dans le premier chapitre, nous avons examiné quelques invariants à l'instar de l'histoire, de la mémoire, des mythes et des légendes qui apparaissent comme autant de figures d'autorité. Ces figures se révèlent sur le mode de la permanence, d'autant qu'elles président et structurent l'ensemble des récits du corpus. Leur investissement nous a permis de revenir sur les enjeux d'une écriture qui sait regarder en arrière pour proposer au lecteur un éventail de possibilités capables de l'aider à sortir du piège de l'essentialisme culturel et identitaire qui le guette.

Nous nous sommes ensuite intéressés aux figures tutélaires du roman du retour, des personnages que nous avons nommés les figures lumières. Ils prennent à chaque fois des fonctions et des natures différentes – père, mère, grands-parents, artistes et intellectuels – et jouent un rôle capital dans l'accomplissement du retour. Pour le dire autrement, ce sont des personnages-ponts, des médiateurs entre le sujet en quête des origines et l'espace des origines. Leur implication est souvent différente selon les textes, mais leur apport n'en est pas pour autant négligeable dans la perception du passé et la vision de l'avenir.

Le troisième point a consisté à lire le roman du retour comme l'expression d'une médiation littéraire et artistique permettant d'opérer une cartographie des phénomènes de filiation et d'affiliation. En adoptant la posture d'un ou d'une généalogiste et en faisant du roman un dispositif intermédial, les auteurs postcoloniaux démontrent que nos attaches ne sont plus à construire dans une référence exclusive au passé. Dès lors, l'affiliation se décline à la manière d'une filiation choisie en dehors des cadres biologiques ou génétiques conçus ou préconçus.

Les romans à l'étude nous ont par ailleurs permis d'observer les relations établies par les personnages migrants au sein de l'espace familial, culturel et social. Compte tenu de la mobilité humaine en temps de mondialisation, le roman du retour place le sujet postcolonial au centre de la réflexion sur l'hospitalité et la citoyenneté.

Avec Alain Mabanckou, notamment dans *Lumières de Pointe-Noire*, l'urgence consiste à dessiner les contours d'un monde à l'intérieur duquel l'élément familial – local et intime – vibre à l'unisson avec un univers plus lointain – le global, voire l'universel. Le sujet, s'inscrivant dans les mobilités du retour, ne présente pas forcément une identité décousue, mais

prend conscience que son potentiel identitaire reste à définir. C'est le sens même de son retour à Pointe-Noire.

Le roman de Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, recoupe dans la forme les raisons du mouvement chez Alain Mabanckou. Dans une œuvre à caractère autobiographique, le personnage de Dany Laferrière revient lui aussi sur les traces de son passé pour rendre hommage à son père disparu. Mais la différence entre les deux récits réside dans le fait que Dany Laferrière situe le mouvement du retour de son personnage dans une oscillation permanente entre le pays de départ et le pays d'accueil, ce qui a pour conséquence de faire de son retour un processus jamais totalement abouti. Mettant en scène l'instabilité identitaire qui désormais mine le sujet migrant postcolonial, *L'énigme du retour* élabore un territoire dont l'hospitalité et l'habitabilité restent à trouver et à consolider.

La présence et les troubles du sujet migrant au sein du pays d'accueil trouvent une autre illustration chez Chimamanda Ngozi Adichie. Dans *Americanah*, les tensions sociales et le racisme latent sont présentés comme les forces structurantes du territoire étatsunien qui constitue un archipel morcelé : « Ainsi a-t-on les *African-Americans*, les *Asian-Americans*, les *American Indians*, etc. Les conséquences sont lourdes et montrent une société débordée par la gestion de ses minorités. Chaque communauté vivant par ailleurs dans son coin³⁴⁷ ». Dans de telles conditions, il est très difficile pour le migrant de s'inscrire durablement dans l'espace social clivé des États-Unis, ce qui entraîne le mouvement du retour au pays natal dans le roman de Chimamanda Ngozi Adichie ; laquelle fait toutefois le choix esthétique de la structure réconciliatrice par la la romance : le retour rime avec l'amour retrouvé.

Inscrivant leur texte dans une double voire une triple spatialité, Léonora Miano dans (*Tels des astres éteints*) et Taiye Selasi (*Ghana Must Go*) privilégient le traitement des notions de parenté, de nationalité et de communauté à partir de trajectoires diverses. Léonora Miano entreprend de repenser des identités frontalières et de leur donner un corps symbolique à partir de la fiction. En partant de trois visions différentes sur les origines, Léonora Miano présente le retour comme une perspective de restauration et d'autodéfinition pour le sujet migrant. Elle n'assigne pas pour autant la volonté de retour aux origines à un essentialisme béat ; bien au contraire, le geste du retour devient un acte politique susceptible de faire entendre la voix des sujets migrants souvent menacés par la montée des nationalismes dans les pays d'accueil. Avec Benedetto Vecchi, on peut à ce sujet constater une contradiction : « C'est là toute l'ambivalence

³⁴⁷ Alain Mabanckou & Christophe Merlin, *L'Europe depuis l'Afrique*, Paris, Naïve, 2009, p. 40.

de l'identité : la nostalgie du passé se double d'une adhésion totale à la « modernité liquide »³⁴⁸. Dès lors, la question postcoloniale du retour aux origines peut permettre « de renverser les effets de la mondialisation et de les utiliser à notre avantage³⁴⁹ ».

Taiye Selasi aborde, quant à elle, la question du retour en l'inscrivant dans le chronotope familial. Divisée et lacunaire dans ses relations, la famille que figure l'écrivaine ne revendique aucune attache spatiale et culturelle, mais se conçoit à travers l'instabilité et la circulation. Marquant les forces et les faiblesses de la filiation par la mise en scène de la famille, Taiye Selasi construit un espace littéraire qui valorise l'apport des origines dans la réconciliation fraternelle. La dissémination géographique intercontinentale de la famille dans *Ghana Must Go* rappelle la plasticité des liens et la mobilité du devenir identitaire dans les sociétés postcoloniales. Léonora Miano et Taiye Selasi revendiquent deux concepts proches finalement, l'afropéanisme et l'afropolitanisme, qui se fondent sur l'hybridité d'un sujet qui vit à la frontière, entre l'ici et l'ailleurs, le proche et le lointain, l'altérité et l'identité. Mais les concepts restent ambivalents, car ils concernent tout autant une pensée de l'errance selon le principe de la relation glissantienne que le mode de vie d'une élite africaine diasporique aisée.

Au regard des approches esthétiques différentes, des traitements thématiques novateurs et des perspectives épistémologiques originales contenus dans les cinq textes de notre corpus, nous pouvons rapprocher le roman du retour de celui des « romanciers » dits « pluralistes » qui, selon Vincent Ménage « allient une diversité interne déroutante à un intérêt soutenu pour la diversité du réel politique et social. Composé de matériaux disparates, caractérisés par leurs structures multilinéaires, ces romans font entrer en interaction des points de vue antagonistes sur la réalité³⁵⁰ ». Et si l'on peut établir un parallèle entre les auteurs de notre corpus et ceux sur lesquels Vincent Message fonde son étude – Robert Musil, Carlos Fuentes, Thomas Pynchon, Salman Rushdie et Édouard Glissant, c'est assurément par le fait que les uns et les autres ont en commun l'expérience du mouvement et de l'éloignement vis-à-vis de leurs terres d'origine. C'est pourquoi, à l'instar des auteurs cités ci-dessus, Taiye Selasi, Alain Mabanckou, Léonora Miano, Dany Laferrière et Chimamanda Ngozi Adichie produisent des « romans de la collectivité, donnant à voir un *nous* qui n'est pas celui de communautés liées par des solidarités traditionnelles, mais le *nous* beaucoup plus délicat à concevoir des sociétés contemporaines.

³⁴⁸ Benedetto Vecchi dans son introduction au livre de Zigmunt Bauman, *Identité*, Paris, L'Herne, 2010, p. 13.

³⁴⁹ *Idem*.

³⁵⁰ Vincent Message, *Romanciers pluralistes*, Paris, Seuil, 2013, p. 9.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Sans prétendre vouloir l'épuiser, l'étude de la question du retour a été au cœur de notre réflexion. Fondée sur un corpus de cinq romans de la migration d'auteurs postcoloniaux : Dany Laferrière (*L'Énigme du retour*), Alain Mabanckou (*Lumières de Pointe-Noire*), Léonora Miano (*Tels des astres éteints*), Chimamanda Ngozi Adichie (*Americanah*), Taiye Selasi (*Ghana Must Go*), notre thèse s'est également appuyée sur un corpus secondaire afin d'enrichir l'approche critique. Inscrit sociologiquement dans les flux migratoires qui refondent les paysages sociaux et culturels des pays d'origines comme ceux des pays d'accueil, le retour constitue un motif littéraire en accord avec des auteurs qui ont connu et connaissent encore l'expérience du déplacement et de l'exil. Ainsi, au fondement d'une écriture du retour au pays natal qui s'inscrit dans l'actualisation des héritages multiséculaires, se trouve un besoin, voire une urgence à répondre aux injonctions artistiques, culturelles, historiques, identitaires, sociales et politiques qui sont celles des écrivaines et des écrivains francophones et anglophones postcoloniaux. Notre but était d'examiner le processus de représentation littéraire dont le retour fait l'objet, d'en dévoiler la fécondité et la complexité dans un monde caractérisé par la mobilité et les circulations. Pour cela, nous avons développé une étude en trois temps.

Dans la première partie, nous avons distingué un aspect essentiel de la littérature produite en situation postcoloniale à savoir la question de la relation. En examinant la problématique du mouvement en général, nous avons essayé de démontrer comment en tant que réalité mais aussi en tant que thème, le voyage innerve la production d'une pensée et d'un ensemble de représentations, tant sur le colonisé que le colonisateur. De fait, les motifs de déplacements se sont multipliés, et dès lors, la tendance s'est inversée : l'Occident n'est plus le centre de gravité du monde. En tout cas, l'Occident et ses archives appartiennent au monde tout comme d'autres parties du monde continuent d'alimenter l'Occident. En dépassant les contre-discours à l'endroit du système colonial que la négritude a d'une certaine manière inaugurés, nous avons étudié la façon dont les déplacements contemporains en direction de l'Occident provoquent certains discours prononcés dans la fièvre du retour au pays natal. Les écrivains migrants postcoloniaux qui en sont les auteurs dénoncent, certes, les difficiles conditions d'intégration dans les pays d'accueil occidentaux, mais ils ne manquent pas non plus de relever l'improbabilité du retour aux pays d'origine (Afrique ou Antilles). À partir de cet entre-deux

problématique, leur propos consiste à mettre en avant la fin de la verticalité pour glorifier l'horizontalité des rapports interpersonnels et interculturels, d'autant plus que le roman du retour postule et propose « une éthique du passant¹ ». En effet, l'une des caractéristiques fondamentales de l'humain est d'être là provisoirement, c'est-à-dire de passage. Le partage du monde se fait au-delà des questions d'appartenance sociale ou nationale. Passer d'un lieu à l'autre, être en transit, c'est aussi tisser avec l'espace un double rapport de solidarité et de détachement. En contexte de mondialisation et donc de forte mobilité, rien ne demeure stable ni définitivement acquis. Le voyage de retour effectué par celles et ceux qui ont quitté leur pays de naissance réintroduit donc la puissance des passages, la force du passager et du personnage migrant en tant que passeur.

Dans la deuxième partie, centrale dans notre thèse, nous avons examiné les modalités d'inscription du retour dans les œuvres de notre corpus. Nous avons montré, à travers une étude comparée, quelques caractéristiques du traitement du retour au niveau de l'imaginaire, des politiques culturelles et de la répartition des peuples à travers le monde. Dans cette optique, nous avons observé que la pulsion du retour génère un certain nombre de déséquilibres chez le sujet. Le retour dans le pays d'origine » pour des migrants correspond parfois à un nouvel exil, une « remigration » – phénomène désormais devenu un fantasme identitaire des mouvements d'extrême-droite –, car le pays d'origine a changé et ressemble à un pays étranger. La « remigration » implique pour certains un « retour forcé ou non, des étrangers non européens, voire des citoyens non européens d'origine, vers le pays où ils ont leurs racines² ». Au fond, une telle conception de ce qui constitue la citoyenneté européenne met à mal la notion et la réalité même de l'étranger, de la circulation et de la rencontre des mondes. C'est le paradigme de l'interculturalité et du multiculturalisme qui est ainsi attaqué à travers la visée politique de la « remigration ». Irène Chassaing aborde ailleurs la complexité du retour lorsqu'elle examine son écriture dans la littérature canadienne francophone à partir du roman *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet (1979) et en incluant divers écrivains comme Anne Hébert, Nancy Huston et, précisément, Dany Laferrière, annexé à la littérature canadienne. Elle montre, par exemple, le caractère perturbateur du retour, les crises identitaires et sociales qu'il provoque en décrivant un profond malaise, une « dysnostie » à l'œuvre dans le corpus étudié³. Elle en vient à forger

¹ Achille Mbembe, *Politiques de l'inimitié*, Paris, La Découverte/Poche, [2016], 2018, p. 197.

² Annie Mathieu, « D'où vient l'expression "remigration" ? », in *Le Soleil*, <https://www.lesoleil.com/2017/08/20/dou-vient-l-expression-remigration-093e01598c270a4ca9a94070d4bb5980>, mis en ligne le 20 août 2017, consulté le 03 février 2022.

³ Irène Chassaing, *Dysnostie. Le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019.

le terme « dynostie », néologisme issu des mots grecs « dys » (idée de difficulté, de manque) et nostos (le retour). Le retour est source d'angoisse pour les migrants, pris entre « restlessness » et « rootlessness⁴ ». Mais, dans notre corpus, les écrivains vont au-delà de la douleur pour sublimer le retour en y voyant un moyen et non une fin en soi. En prenant en compte les potentialités et la dynamique du retour lisibles dans les romans de notre corpus, nous avons constaté que le retour ne signifie pas nécessairement un déplacement vers un point fixe, ni une recherche exclusive des origines. Dans le roman francophone et anglophone postcolonial tel que nous l'avons examiné, le retour serait plutôt un idéal à atteindre, une patrie que l'auteur cherche à concevoir en mobilisant l'héritage de son passé pour le mettre en dialogue avec son histoire actuelle. Le retour correspond en fait à une politique de l'interaction et à une forme de créolisation, parce que dans cette écriture du retour où retentissent encore les cris du passé, les auteurs s'efforcent de construire de nouvelles « parcelles de l'existence⁵ » entre les nations, les cultures et les identités.

Enfin, la troisième partie interroge le paradigme postcolonial et son possible élargissement. Elle s'évertue également à décrire les poétiques mises en œuvre par les textes. Nous avons d'abord tenté de mettre en lumière la manière dont le roman du retour se présente comme un dispositif intermédiaire tout en se construisant comme un espace propice à la mise au point de nouvelles façons de construire son héritage, par filiation et affiliation. Il s'agit de sortir des oppositions binaires telles que colonisés-colonisateurs ou Nord-Sud, qui maintiennent l'idée de rapports hégémoniques largement remis en cause – sans être totalement abolis – par les diverses formes de fluidité du monde contemporain. L'Histoire contemporaine tend à situer les humains dans la contingence et l'aléatoire. En s'écrivant dans la perspective du dialogue des arts, le roman du retour est au plus près du battement du cœur de notre monde hypermédiatisé et décloisonné. La prose du retour démontre ainsi que vouloir « préserver, conserver et sauvegarder⁶ » un legs paraît un horizon difficilement atteignable. Les modèles classiques des cultures, canoniques des littératures, ou nationaux des États parviennent à une forme d'épuisement et son remis en cause à travers le monde. Il paraît difficile d'échapper à la dynamique circulatoire des mondes et, pour garder une forme d'équilibre, mieux vaut peut-être expérimenter le principe de Frantz Fanon : « Ô mon corps, fais de moi toujours un homme qui

⁴ Amy Rushton, « No Place like Home: the Anxiety of Return in Taiye Selasi's *Ghana Must Go* and Yvonne Adhiambo Owuor's *Dust* », *Études anglaises*, 2017/1 (Vol. 70), p. 52.

⁵ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 25.

⁶ Achille Mbembe, *Politiques de l'inimitié*, *op. cit.* p. 197.

interroge !⁷ ». Ce n'est qu'à condition de se remettre en question et d'interroger l'Autre que chacun peut s'assurer un équilibre personnel.

Notre thèse se veut une réponse à la fièvre et aux pulsions liées à l'obsession identitaire et originelle. La question du retour, emblématique des mobilités postcoloniales en contexte de migration, nous a servi de levier critique et thématique. Confronté à la prolifération des demi-vérités, contre-vérités ou post-vérités sur la question des origines, jamais l'Homme n'aura autant besoin d'observer ce que les arts et la littérature ont à dire, à montrer ou à faire entendre. Il s'agit donc de reconnaître la puissance de l'imagination et sa capacité à parler à l'humanité de chacun, tout en éveillant son humilité. Notre thèse a également cherché à démontrer que l'imaginaire associé au roman peut nous aider « à décoder ce qui se dessine aujourd'hui à l'aune d'un passé revisité et d'un futur désagrégé, et surtout, surtout, de ne pas oublier que le monde n'est pas qu'horreur mais aussi enchantement⁸ ». Il faut donc habiter ce monde sans l'occuper, sachant que plus aucune certitude ne fonde notre demeure à tel ou tel lieu.

Notre travail aussi s'efforce d'examiner comment le retour au pays du migrant finit par constituer une sorte de mythe. Le séjour à l'étranger a normalement un caractère limité mais le provisoire tend parfois à s'installer dans la durée, ce qui risque de faire oublier le pays d'origine. Cela dit, le lien n'est jamais vraiment coupé, ne serait-ce que par les transferts financiers opérés depuis l'Europe ou par des contacts téléphoniques permanents. La migration présente une obligation de résultat et le retour doit être triomphant à la manière du héros épique qui rentre chez lui pour reconquérir le pouvoir. La notion de retour s'entend au sens littéral – le déplacement de retour des exilés politiques et économiques, mais aussi métaphorique, notamment le retour aux lieux de l'enfance, pouvant représenter un paradis perdu⁹. Les personnages des romans de notre corpus opèrent des migrations du retour : pour Dany Laferrière et Alain Mabanckou qui se mettent en scène à travers une écriture autofictionnelle, c'est un retour glorieux vers les lieux de l'enfance, celui de l'écrivain, presque un héros, qui se met en scène dans une sorte de parade postcoloniale pour reprendre une formule de Lydie Moudileno. Chimamanda Ngozi Adichie transpose également son expérience, mais le retour est moins assuré, apparaissant comme la conséquence d'une série d'échecs, même s'il s'achève dans la résolution heureuse de l'histoire amoureuse et de la romance. Léonora Miano met en débat la question du retour à travers les errements intellectuels de ses trois héros, des Afropéens,

⁷ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 251.

⁸ Ananda Devi, *L'Illusion poétique*, Paris, Éditions Paulsen, 2017, p. 10.

⁹ Voir Céline Léger, Jean-Marie Roulin (dir.), « Retours d'exils », *Revue Autour de Vallès*, n° 50, 2020.

qui fantasment l’Afrique originelle en la recouvrant d’une mythologie et d’une idéologie qui l’opacifient et la rendent inaccessible. Le retour ne saurait donc se résoudre dans une euphorie de la circulation et de la connectivité postmodernes. Quant à Taiye Selasi, elle représente des migrants *a priori* socialement favorisés, qui suivent le chemin du retour vers le Ghana. Mais le voyage conduit à l’impasse et à l’impossible réinstallation : le père trouve la mort dans son pays d’origine après avoir été exclu de son pays d’accueil et les enfants, migrants de la seconde génération, se voient dans l’impossibilité de réintégrer l’Afrique originelle qui n’a pas de sens pour eux. Tout au plus, c’est l’endroit où les jumeaux ont subi des agressions sexuelles de la part d’un oncle pédophile. Y a-t-il une diaspora heureuse ? La question se pose sauf, peut-être, si l’on est un écrivain consacré, ce qui est déjà le cas de Dany Laferrière et d’Alain Mabanckou, devenus quasi canoniques, processus en voie d’accomplissement pour les trois écrivaines, Chimamanda Ngozi Adichie, Leonora Miano et Taiye Selasi qui réussissent à sublimer leur identité transfrontalière et à briller dans les médias du monde global...

En vue de poursuivre le débat initié tout au long de cette thèse, nous sommes conduits à nous poser la question de savoir : de quoi la citoyenneté – pas seulement des sujets postcoloniaux – peut être aujourd’hui le nom ? Devant la disparition des repères, des solidarités historiques et mémorielles ainsi que des légitimités culturelles, comment le sujet contemporain, c’est-à-dire mondialisé peut-il se voir et se dire ? La certitude des appartenances s’est amoindrie et, devant une forme de flottement identitaire, le sujet s’inquiète et parfois à raison. Mais alors, comment se rassurer ? Ainsi, la littérature dite mondiale, elle-même en constante évolution et aux limites mal circonscrites, peut-elle y répondre ? Un chantier s’ouvre ici, lequel peut nous permettre d’envisager la littérature mondiale comme un nouvel humanisme ou un humanisme transnational, dans la lignée de l’humanisme de l’altérité envisagé par Edward Said dans *Humanism and Democratic Criticism* (2004), mais dont les termes et les contours restent à préciser.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

I- CORPUS PRINCIPAL

- Adichie Ngozi, Chimamanda, *Americanah*, New York, Alfred A. Knopf, 2013, *Americanah*, traduction française Anne Damour, Paris, Gallimard, 2014.
- Laferrière, Dany, *L'énigme du retour*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2009.
- Mabanckou, Alain, *Lumières de Pointe-Noire*, Paris, Seuil, 2013.
- Miano, Léonora, *Tels des astres éteints*, Paris, Plon, 2008.
- Selasi, Taiye, *Ghana Must Go*, Londres, Penguin, 2013, *Le Ravissement des innocents*, traduction française Sylvie Schneiter, Paris, Gallimard, 2014.

II- AUTRES TEXTES DES AUTEURS DU CORPUS CITES DANS LA THESE

1/Romans, nouvelles et poésies

- Adichie Ngozi, Chimamanda, *Purple Hibiscus*, London, Harper Perennial, 2003, *L'hibiscus pourpre*, traduction française Mona de Pracontal, Paris, Gallimard, 2016.
— *Half of a Yellow Sun*, New York, Alfred A. Knopf, 2007, *L'autre moitié du soleil*, traduction française Mona de Pracontal, Paris, Gallimard, 2010.
— *The Arrangements and Others Stories, Les arrangements et autres histoires*, édition bilingue, traduction française Marguerite Capelle et Mona de Pracontal, Paris, Gallimard, 2018.
- Laferrière, Dany, *Pays sans chapeau*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1996.
— *Vers le sud*, Paris, Grasset, 2006.
— *Je suis un écrivain japonais*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2008.
- Mabanckou, Alain, *La Légende de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 1995.
— *Bleu Blanc Rouge*, Paris, Présence Africaine, 1998.
— *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.
— *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, Gallimard, 2010.
— *Ma Sœur-Étoile*, Paris, Seuil Jeunesse, 2010.

- *Petit Piment*, Paris, Seuil, 2015.
- *Les Cigognes sont immortelles*, Paris, Seuil, 2018.
- Miano, Léonora, *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon, 2006.
 - *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion GF, Collection « Étonnants classiques », 2008.
 - *La Saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013.

2/Essais, articles et textes critiques des auteurs du corpus cités dans la thèse

- Ngozi Adichie, Chimamanda, *We Should All Be Feminists*, New York, Anchor Books, 2015, *Nous sommes tous des féministes*, traduction française Sylvie Schneiter et Mona de Pracontal, Paris, Gallimard, 2015.
- *Dear Ijeawele or A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions*, New York, A. Knopf, 2017.
 - Laferrière, Dany, « Une forêt de gens remarquables », in Collectif d'auteurs, *Haïti parmi les vivants*, Paris, Le Point & Acte Sud, 2010, p. 21-24.
 - « Haïti : dix ruptures historiques et une littérature mouvementée pour fonder une mythologie américaine », in Mabanckou, Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, p. 162-174.
 - *L'exil vaut le voyage*, Paris, Grasset, 2020.
 - « Franketienne », *Portraits d'auteurs par les auteurs*, in *Étonnants Voyageurs*, <https://www.etonnants-voyageurs.com/Franketienne-par-Rodney-Saint-Eloi-et-Dany-Laferriere.html>, consulté le 27/10/2021.
 - Mabanckou, Alain, « Le chant de l'oiseau migrateur », in Le Bris, Michel & Rouaud, Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 55-66.
 - *Écrivain et oiseau migrateur*, Bruxelles, André Versaille, 2011.
 - *Le Sanglot de l'homme Noir*, Paris, Fayard, 2012.
 - « Polar et vin et palme », in *Jeune Afrique*, <https://www.jeuneafrique.com/134136/culture/notre-quelque-part-de-nii-ayikwei-parkes-polar-et-vin-de-palme/>, mis en ligne le 14/03/2014, consulté le 16/04/2020.
 - *Le monde est mon langage*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2016.
 - *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017.

- « Labourer de nouvelles terres », in Mabanckou, Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, p. 7-13.
- *Lettres noires. Des ténèbres à la lumière*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2018.
- « Pourquoi a-t-on si peur des études postcoloniales en France ? », in *L'Express*, https://www.lexpress.fr/actualite/pourquoi-a-t-on-si-peur-des-etudes-postcoloniales-en-france_2115044.html, mis en ligne le 16/01/2020, consulté le 22/08/2021.
- *Rumeurs d'Amérique*, Paris, Édition Plon, 2020.
- « Noirs d'Amérique et Noirs d'Afrique », in *L'OBS*, <https://www.nouvelobs.com/chroniques/20211118.OBS51132/noirs-d-amerique-et-noirs-d-afrique.html#>, mis en ligne le 18/11/2021, consulté le 29/12/2021.
- Miano, Léonora, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012.
 - *L'Impératif transgressif*, Paris, L'arche, 2016.
 - *Afropéa. Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset, 2020.
- Selasi, Taiye, *Bye-Bye Babar. Or: What is an Afropolitan*, in *The LIP Magazine*, 3 march 2005.

III. AUTRES ŒUVRES DE FICTION

- Achebe, Chinua, *Things Fall Apart*, Londres, Heinemann, 1958, *Le Monde s'effondre*, traduction française Michel Ligny, Paris & Dakar, Présence Africaine, 1972.
- Achebe, Chinua, *No Longer at Ease*, Londres, Heinemann, 1960.
- Achebe, Chinua, *Girls at War & Other Stories*, Londres, Heinemann, 1972, *Femmes en guerre et autres nouvelles*, traduction française Jean de Grandsaigne, Paris, Hatier, 1993.
- Adiaffi, Jean-Marie, *La Carte d'identité*, Paris, Hatier International, 1995.
- Ayikwei Parkes, Nii, *Tail of the Blue Bird*, Londres, Jonathan Cape, 2009, *Notre quelque part*, traduction française Sika Fakambi, Paris, Zulma, [2014], 2016.
- Bessorà, Sandrine, *Cyr@no*, Paris, Belfond, 2011.
- Bédi, Mongo, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Robert Laffont, 1956.
- Birago Diop, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1947.
- Biyaoula, Daniel, *L'Impasse*, Paris, Présence Africaine, 1996.

- Boto, Eza, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954.
- Boudjedra, Rachid, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris Gallimard, 1986.
- Bugul, Ken, *Le Baobab fou*, Dakar, Nouvelles Éditions africaines, 1984.
- Camus, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.
- Césaire, Aimé, *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946.
- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.
- Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Londres, BlackWood's Magazine, 1899, *Au cœur des ténèbres*, traduction française Mayoux J.-J., Paris, Flammarion, [1980], 1989.
- Damas, Léon Gontran, *Pigments*, Paris, Guy Lévis Mano, 1937.
- Diome, Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003.
- Efoui, Kossi, *La Polka*, Paris, Seuil, 1998.
- Ekwenzi, Cyprien, *Divided We Stand*, Enugu, Nigeria, Fourth Dimension, 1980.
- Elisson, Ralph, *Invisible Man*, New York, Random House, 1952.
- Emecheta, Buchi, *Second Class Citizen*, London, Allison & Busby, 1974, *Citoyen de seconde zone*, traduction française Maurice Pagnoux, Paris, Gaïa, 1994.
- Essomba, Jean-Roger, *Le Paradis du Nord*, Paris, Présence Africaine, 1996.
- Farah, Nuruddin, *Links*, Londres, Penguin Publishing Group, 2005, *Exils*, traduction française Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Le serpent à plumes, 2010.
- Faye, Gaël, *Petit pays*, Paris, Grasset, 2016.
- Glissant, Édouard, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993.
- Gyasi, Yaa, *No Home*, New York, Alfred A. Knopf, 2016, *No Home*, traduction française Anne Damour, Paris, Calman-Lévy, 2017.
- In Koli, Jean Bofane, *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, Paris, Actes Sud, 2014.
- Iweala, Uzodinma, *Beasts of No Nations*, London, John Murray, 2005, *Bêtes sans patrie*, traduction française Alain Mabanckou, Paris, Éditions Olivier, 2008.
- Kane, Cheik Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- Kundera, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.
- Labou Tansi, Sony, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.
- Labou Tansi, Sony, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981.
- Lamartine Alphonse (de), « Le Lac », in *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, [1820], 1981.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004.
- Loba, Aké, *Kocumbo. L'Étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960.

- Lopes, Henri, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Gallimard, « Continents noirs », 2003.
- Moundjégou Mangangue, Pierre-Edgar, « Ce que dit le tam-tam », *Ainsi parlaient les anciens*, Paris, Silex, 1986.
- Moussirou-Mouyama, Auguste, *Parole de vivant*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- Mudimbe, Valentin-Yves, *L'Écart*, Paris, Présence africaine, 1979.
- Musil, Robert, *L'homme sans qualité*, Paris, Seuil, 1957.
- Ngandu Nkashama, Pius, *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*, Paris, L'Harmattan, 1987.
- Ngoye, Achille, *Sorcellerie à bout portant*, Paris, Gallimard, 1998.
- Nwana, Pita, *Omenuko ou le repentir d'un marchand d'esclaves*, traduction française Françoise Ugochukwu, Paris, Karthala, Collection « Lettres du Sud », 2011.
- Nwankwo, Nkem, *My Mercedes Is Bigger Than Yours*, Londres, Heinemann, 1975, *Ma Mercedes est plus grosse de la tienne*, traduction française Josette Mane, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999.
- Okara, Gabriel, *The Voice*, Londres, André Deutsch, 1964, *La Voix*, traduction française Jean Sévry, Paris, Hatier, 1985.
- Ousmane, Sembene, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, 1960.
- Oyono, Ferdinand, *Le Vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956.
- Oyono, Ferdinand, *Une Vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.
- Puértolas, Romain, *Tout un été sans facebook*, Paris, La Dilettante, 2017.
- Saint-Exupéry, Antoine (de), *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1999.
- Sassine, Williams, *Les Indépendan-tristes*, Limoges, Éditions Le bruit des autres, 1997.
- Schmitt, Éric-Emmanuel, *Ulysse from Bagdad*, Paris, Albin Michel [2008], 2010.
- Sédar Senghor, Léopold, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1956.
- Soyinka, Wole, *Ake. The Years of Childhood*, New York, Vintage International, 1984.
- Tutuola, Amos, *The Palm-Wine Drinkard*, Londres, Faber and Faber, 1952, *L'ivrogne dans la brousse*, traduction française Raymond Queneau, Paris, Gallimard, [1953], 2000.

IV. BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE SUR LES AUTEURS DU CORPUS

1/ Chimamanda Ngozi Adichie

Entretiens

« Chimamanda Ngozi Adichie : le féminisme a toujours fait partie de l’Afrique », entretien réalisé par Hanne, Isabelle, in *Libération*,

https://www.liberation.fr/debats/2018/01/27/chimamanda-ngozi-adichie-le-feminisme-a-toujours-fait-partie-de-l-afrique_1625267/, mis en ligne le 27/01/2018, consulté le 14/10/2021.

Articles

- Chaulet Achour, Christiane, « Le féminisme selon Chimamanda Ngozi Adichie », in *Le Magazine DIACRITIK*, <https://diacritik.com/2018/06/07/le-feminisme-selon-chimamanda-ngozi-adichie/#more-33490>, mis en ligne le 07/06/2018, consulté le 14/10/2021.
- Davies, Carole Boyce, « Migration, African Writing and the Postcolonial/Diasporic Chimamanda Adichie Moment ». *Advances in Gender Research*, vol. 21, June 2016, p. 233–248.
- Landrot, Marine, « coiffure, féminisme, racisme : une “Americanah à Paris” », in *Télérama*, <https://www.telerama.fr/livre/coiffure-feminisme-racisme-un-americanah-a-paris,148515.php>, mis en ligne le 11/10/2016, consulté le 05/03/2021.
- Sulser, Éléonore, « Chimamanda Ngozi Adichie : « Je veux raconter les Africains de la classe moyenne », in *Le Temps*, <https://www.letemps.ch/culture/chimamanda-ngozi-adichie-veux-raconter-africains-classe-moyenne>, mis en ligne le 29/01/2015, consulté le 27/01/2021.
- Yerima, Dina, « Regimentation or Hybridity ? Western Beauty Practices by Black Women in Adichie's Americanah », *Journal of Black Studies*, vol. 48, no. 7, 2017, p. 639–650

Ouvrages

- Emenyonu, Ernest (dir.), *A Companion to Chimamanda Ngozi Adichie*, Londres, James Currey [2017], 2020.
- Rahiminezhad, Vida et Arabian, Soheila, *Acculturation, Otherness, and Return in Adichie's Americanah: outside the Homeland*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018.

2/ Dany Laferrière

Entretiens

« Marcher dans un livre de Dany Laferrière », entretien réalisé par Lapointe, Josée, in *La Presse*, <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/2020-08-21/marcher-dans-un-livre-de-dany-laferriere.php>, mis en ligne le 21/08/2020, consulté le 27/10/2021.

Chapitres d'ouvrages et articles

- Lucas, Raphaël, « Le retour problématique au pays natal : *Accords perdus* (1987) de Roger Dorsinville et *Pays sans chapeau* (1997) de Dany Laferrière », in Chancé, Dominique & Deblaine, Dominique (dir.), *Entre deux rives, trois continents. Mélanges offerts à Jack Corzani*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2004, p. 251-255.
- Roussel, Frédérique, « L'exil au trésor de Dany Laferrière », in *Libération*, https://www.liberation.fr/livres/2020/04/17/l-exil-aux-tresors-de-dany-laferriere_1785583/, mis en ligne le 17/04/2020, consulté le 17/03/2021.

Ouvrages

- Desorbay, Bernadette, *Dany Laferrière. La vie à l'œuvre*, Berlin, Peter Lang, « Littératures et Cultures romanes », 2020.
- Parisot, Yolaine (dir.), « Dany Laferrière : mythologies de l'écrivain, énergie du roman », *Interculturel Francophonies*, n°0, nov.-déc. 2016.
- Vasile, Benjamin, *Dany Laferrière. L'autodidacte et le processus de création*, Paris, L'Harmattan, 2008.

3/ Alain Mabanckou

Entretiens

- « Alain Mabanckou : « l'exilé est censé avoir réussi », entretien réalisé par Payot, Marianne, in *L'Express*, https://www.lexpress.fr/culture/livre/alain-mabanckou-l-exile-est-cense-avoir-reussi_1226092.html, mis en ligne le 01/03/2013, consulté le 08/01/2020.
- « Le voyage inspire ! - Rencontre avec l'auteur Alain Mabanckou », entretien réalisé par Schildt, Marc, <https://lepetitjournal.com/hong-kong/le-voyage-inspire-rencontre-avec-lauteur-alain-mabanckou-235442>, mis en ligne le 11/07/2018, consulté le 09/09/20.

Articles

- Bueno Alonso, Josefina, « Nouvelles expressivités littéraires pour L’Afrique qui vient : Alain Mabanckou et Léonora Miano », *Itinéraires*, 2019-1 | 2019, <http://journals.openedition.org/itineraires/6030>, mis en ligne le 16/07/2019, consulté le 05/02/2022.
- Chanda, Tirthankar, « le retour au pays natal version Alain Mabanckou », <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20130110-le-retour-pays-natal-version-alain-mabanckou>, mis en ligne le 10/01/2013, consulté le 22 /12/2020.
- Devésa, Jean-Michel, « L’Afrique à l’identité sans passé d’Alain Mabanckou. D’un continent fantôme l’autre », *L’Afrique dans la littérature, un continent en son miroir*, in *Revue Afrique Contemporaine*, Paris, De Boeck Supérieur, 2012/1, n°241, p. 29-42, <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1.htm>, mis en ligne le 22/08/12, consulté le 08/09/2021.
- Kodjo-Grandvaux, Séverine, « Livre : Alain Mabanckou, une histoire intime du Congo », in *Le Monde Afrique*, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/08/22/livre-alain-mabanckou-une-histoire-intime-du-congo_5345123_3212.html, mis en ligne le 22/08/2018, consulté le 16/11/2021.
- Moudileno, Lydie, « La fiction de la migration : Manipulation des corps et des récits dans *Bleu-Blanc-Rouge* d’Alain Mabanckou », in *Présence Africaine*, 2001/1, n°163-164, p. 182-189, <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2001-1-page-182.htm>, mis en ligne le 01/07/2013, consulté le 29/05/2021.
- Rûf, Isabelle, « Alain Mabanckou écrit son cahier d’un retour au pays natal », in *Le Temps*, <https://www.letemps.ch/culture/alain-mabanckou-ecrit-cahier-dun-retour-pays-natal>, mis en ligne le 08/02/2013, consulté le 29/05/2021.

4/ Léonora Miano

Entretien

- Chaullet Achour, Christiane, « Le grand entretien : Léonora Miano, littératures partagées », <https://diacritik.com/2017/06/16/le-grand-entretien-leonora-miano-litteratures-partagees-24/>, 16 juin 2017, consulté le 5/02/2022.

Chapitres d’ouvrages et articles

- Kana Nguetse, Paul, « Écriture romanesque, musique et (re)construction identitaire dans « *Tels des astres éteints* » de Léonora Miano, in, *Mondes francophones, Revue*

des francophones, <https://mondesfrancophones.com/espaces/creolisations/ecriture-romanesque-musique-et-reconstruction-identitaire-dans-tels-des-astres-eteints-de-leonora-miano/>, mis en ligne le 29/03/2011, consulté le 01/12/2021.

- Laurent Sylvie, « Le "tiers-espace" de Léonora Miano, romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, 204, 2011, <http://etudesafricaines.revues.org/16857>, mis en ligne le 6/01/2014, consulté le 07/01/2022.
- Petetin Véronique, « L'« afrophonie » de Léonora Miano », *Études*, 2017/9 (Septembre), p. 83-92, <https://www.cairn.info/revue-etudes-2017-9-page-83.htm> consulté le 05/01/2022.
- Vandendorpe, Chloé, « L'intermédialité dans l'art romanesque de Léonora Miano », *Léonora Miano – Déranger le(s) genre(s)*, in *Études littéraires africaines, Awa : la revue de la femme noire, entre presse et littérature*. n° 47, 2019, p. 163-177, <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2019-n47-ela04881/1064760ar/>, mis en ligne le 02/10/2019, consulté le 01/12/2021.

Ouvrages

Unter Ecker, Marjolaine, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016.

5/ Taiye Selasi

Entretiens

« Taiye Selasi : « Partir, c'est chercher le lieu propice à la réalisation d'un rêve », <https://www.jeuneafrique.com/44703/societe/taiye-selasi-partir-c-est-chercher-le-lieu-propice-la-r-alisation-d-un-r-ve/>, entretien réalisé par Slimani, Léïla, in *Jeune Afrique*, mis en ligne le 11/09/2014, consulté le 22/09/2020.

Chapitres d'ouvrages et articles

- Phiri, Aretha, « Lost in translation: re-reading the contemporary Afrodiasporic condition in Taiye Selasi's *Ghana Must Go* », *European Journal of English Studies*, vol. 21, 2017, p. 144-158.
- Ruhe, Cornelia, « Sous la pantoufle. Couper les cheveux en quatre avec Chimamanda Ngozi Adichie et Taiye Selasi », in Bridet, Guillaume et al. (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines : Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala, 2018, p.149-161.
- Rushton Amy, « No Place like Home : the Anxiety of Return in Taiye Selasi's *Ghana Must Go* and Yvonne Adhiambo Owuor's *Dust* », *Études anglaises*, 2017/1, volume 70, p. 45-62.
- Wallinger Anna, « Lost in Transnation : Taiye Selasi's *Ghana Must Go* », in Luczak Ewa Barbara, Pochmara Anna et Dayal Samir (dir.), *New Cosmopolitanisms, Race, and Ethnicity, Cultural Perspectives*, Varsovie et Berlin, De Gruyter, 2019, p. 207-219.

Ouvrages

Hodapp James (dir.), *Afropolitan Literature as World Literature*, Londres, Bloomsbury, 2021.

V. TRAVAUX CRITIQUES SUR LES ÉTUDES POSTCOLONIALES

1/ Articles

- Bhabha, Homi K., « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse », in *October* n° 28, printemps, 1984. Texte repris dans *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduction française Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.
- Boulbina Seloua, Luste, « La décolonisation du savoir et ses théories voyageuses », in *Revue Rue Descartes, La migration des idées*, 2013 /2, (n°78), <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-2-page-19.htm>, mis en ligne le 10/07/2013, consulté le 1708/2021.
- Chamoiseau, Patrick, « Retrouver la mémoire du corps », in *La pensée Noire : Les textes fondamentaux, Le Point*, Hors-série, n° 22, avril-mai 2009, p. 40-41.

- Clavaron, Yves « Récit de voyage et autorité européenne au XX-XXIe siècles », in Clavaron, Yves (dir.), *L'Europe comme figure d'autorité au XIXe-XXIe siècles*, *Revue Voix contemporaines*, http://cahierscelec.msh-lse.fr/sites/cahierscelec.msh-lse.fr/files/fichiers_joints/3-Clavaron.pdf, consulté le 09/05/20.
- Clavaron, Yves, « Bilan critique », in « Études postcoloniales », *Revue Poétiques Comparatistes, Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Paris, Lucie éditions, 2011, p. 168-195.
- Clavaron, Yves, « Filiations et affiliations dans les littératures postcoloniales : l'exemple de Salman Rushdie », in Moncef, Khemiri et al. (dir.), *Filiations littéraires aux XIXe et XXe siècles*, *Revue tunisienne de langues vivantes*, n°21 (numéro spécial), 2016, p. 261-276.
- Daoud, Kamel, « Le postcolonial m'étouffe », *Le Point*, https://www.lepoint.fr/editos-du-point/sebastien-le-fol/kamel-daoud-le-postcolonial-m-etouffe-19-10-2017-2165644_1913.php, mis en ligne le 19/10/2017, consulté le 14/06/2020.
- Del Fiol, Maxime, « Réveiller la mémoire des mondes disparus. Les enjeux postcoloniaux de la recreation littéraire de l'Afrique précoloniale dans *La Saison de l'ombre* (2013) de Léonora Miano », Journée d'étude internationale : « Visions du monde, pouvoirs d'évocation. Exotisme et pittoresque en littérature et en ethnographie », Université Paul-Valéry, Montpellier, 25 novembre 2016, 2019, Montpellier, France, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03070149>, mis en ligne le 15/12/2020, consulté le 12/05/2020.
- Gysse, Kathleen, « Les crise du "postcolonial" ? Pour une approche comparative », *Les Espaces linguistiques : nouveaux acteurs dans la mondialisation*, in *Revue Internationale de Politique Comparée*, Paris, De Boeck Supérieur, 2007/1 (Vol. 14), p. 151-164, <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-politique-comparee-2007-1-page-151.htm#re42no42>, mis en ligne le 01/11/2007, consulté le 12/01/2022.
- Heinich, Nathalie, et al. « Les bonimenteurs du postcolonial business en quête de respectabilité académique », in *L'Express*, https://www.lexpress.fr/actualite/politique/les-bonimenteurs-du-postcolonial-business-en-quete-de-respectabilite-academique_2112541.html, mis en ligne le 26/12/2019, consulté le 25/08/2021.
- Lloze, Évelyne « Patrick Chamoiseau et sa « sentimenthèque de commandeurs », in Moncef, Khemiri, et al. (dir.), *Filiations littéraires aux XIXe siècle et au XXe siècles*, *Revue tunisienne de langues vivantes*, n°21 (numéro spécial), 2016, p. 293-307.

- Maazouzi, Djemaa, « Postcolonial(isme) », in Glinoyer, Anthony & Saint-Amand, Denis (dir.), in *Le lexique socius*, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/54-postcolonial-isme>, page consultée le 12/01/2022.
- Mbembe, Achille, « À propos des écritures africaines de soi », *Philosophie et politique en Afrique*, in *Revue Politique Africaine*, n° 77, 2000/1, p. 16-43, <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm>, mis en ligne le 15/11/2012, consulté le 14/06/2021.
- Mbembe, Achille, « Afropolitanisme », <http://africultures.com/afropolitanisme-4248/>, mis en ligne le 25/12/2005, consulté le 02/05/2020.
- Mbembe, Achille, « Notes provisoires sur la postcolonie », in *Revue Politique africaine*, n° 60, décembre 1995, p.75-109, article cité par Lydie Moudileno dans *Parades postcoloniales, La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, Collection « Lettres du Sud », 2006.
- Mbembe, Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », in *Esprit*, <https://esprit.presse.fr/article/achille-mbembe/qu-est-ce-que-la-pensee-postcoloniale-entretien-13807>, mis en ligne en décembre 2006, consulté le 12/01/2022.
- Moudileno, Lydie, « Qu'est-ce qu'un auteur postcolonial ? », in Mbembe, Achille & Sarr, Felwine (dir.), *Écrire l'Afrique-Monde*, Dakar, Jimsaan, p. 157-173.
- Renombo, Steeve Robert « Portrait de l'écrivain postcolonial en cartographe : poétique et politique du lieu dans *Place des fêtes* de Sami Tchak », in Mangeon, Anthony (dir.), *Postures Postcoloniales*, Paris, Karthala, 2012, p. 149-178.
- Renombo, Steeve Robert, « L'insoutenable noirceur des Bleus. Essai d'une lecture postcolonial d'un fait footballistique français », in Renombo, Steeve Robert & Mongui, Pierre-Claver (dir.), *La fabrique du Noir imaginaire*, Libreville, ODEM, 2013, p. 203-224.
- Renombo, Steeve Robert, « Portrait de l'écrivain en historien. Essai d'une poétique du savoir dans deux romans de Tierno Monénembo : *Pelourinho* et *Peuls* », in Diop, Papa Samba & Meyer, Bernard (de) (dir.), *Tierno Monénembo et le roman. Histoire, exil, écriture*. Berlin : Lit Verlag, 2014, p. 29-48.
- Rigousse, Mathieu, « L'impensé colonial dans les institutions française : la "race des insoumis" », in Achille Mbembe, Françoise Vergès, et al. (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, <https://www.cairn.info/ruptures-postcoloniales--9782707156891-page-196.htm>, mis en ligne le 25/11/2010, consulté le 7/09/2020.

- Suchet, Myriam, « Approches historiographiques », in Collectif Write Back, *Postcolonial studies : Modes d'emploi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2013, p. 25-28.
- Waberi, Abdourahman, « *Les enfants de la postcolonie* ». *Précédé d'une note préliminaire*, in Mabanckou, Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, p. 148-161.

2/ Ouvrages

- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, traduction française Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2015.
- Bachir Diagne, Souleymane, *Léopold Sédar Senghor. L'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve éditions, 2019.
- Balandier, Georges, *L'Afrique ambiguë*, Paris, Plon, 1957.
- Bancel, Nicolas, *Le Postcolonialisme*, Paris, Puf, « Que sais-je ? », 2019.
- Bessière, Jean & Moura, Jean-Marc (dir.), *Littérature postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- Bessière, Jean & Moura, Jean-Marc (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- Béti, Mongo, *La France contre l'Afrique. Retour au Cameroun*, Paris, La Découverte, [1993], 2006.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduction française Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.
- Cazenave, Odile, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Chakravorty Spivak, Gayatri, « Can the Subaltern Speak? » [1988], in P. Williams, L. Chrisman (dir.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1993, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* traduction française Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- Chakravorty Spivak, Gayatri, *Nationalism and the Imagination*, Calcutta, Seagull Books, 2010, *Nationalisme et Imagination*, traduction française Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 2011.

- Chamoiseau, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- Chevrier, Jacques, *Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique Noire*, Paris, Hatier, 1986.
- Chevrier, Jacques, *Anthologie africaine I. Le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier, 2002.
- Chevrier, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris, Édisud, 2006.
- Clavaron, Yves (dir.), *Études postcoloniales*, Nîmes, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2011.
- Clavaron, Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011.
- Clavaron, Yves, *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Combe, Dominique, *Littératures francophones. Questions, débats et polémiques*, Paris, Puf, Collection « Quadrige Manuels », 2019.
- Coussy, Denise, *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.
- Coussy, Denise, *Littérature d'Afrique anglophone*, Aix-en-Provence, Édisud, 2007.
- Diop, Cheik Anta, *Nations nègres et cultures*, Paris, Présence Africaine [1954], 1979.
- Du Bois, W.E.B., *The Souls of Black Folk*, New York, The Library of America, 1986, *Les âmes du peuple noir*, traduction française Magali Bessone, Paris, La Découverte, 2007.
- Fanon, Frantz *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, François Maspero, [1961], [1968], Paris, La Découverte & Syros, 2002.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Londres, Verso, 1993, *L'Atlantique Noir. Modernité et double conscience*, traduction française Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.
- Glissant, Édouard, *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.
- Glissant, Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.
- Glissant, Édouard, & Chamoiseau, Patrick, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi ?*, Paris, Éditions Galaade, 2012.
- Joubert, Claire (dir.), *Le postcolonial comparé : Anglophonie et francophonie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.
- Kabou, Axel, *Et si l'Afrique refusait le développement ?* Paris, L'Harmattan, 1991.

- Khemiri, Moncef, et al. (dir.), *Filiations littéraires aux XIXe et XXe siècles*, in *Revue Tunisienne des Langues Vivantes*, 2016.
- Le Bris, Michel & Mabanckou, Alain (dir.), *L'Afrique qui vient*, Paris, Hoëbeke, 2013.
- Madébé, Géorice Bertin & Renombo, Steeve Robert (dir.), *Césaire, le veilleur de Consciences*, Libreville, Presses Universitaires du Gabon, 2009.
- Mangeon, Anthony (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2012.
- Mateso, Locha, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986.
- Mbembe, Achille, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2013.
- Mbembe, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, [2013], 2015.
- Mbembe, Achille, *Politiques de l'inimitié*, Paris, La Découverte/Poche, [2016], 2018
- Mbembe, Achille, *Brutalisme*, Paris, La Découverte, 2020.
- Melone, Thomas, *Chinua Achebe et la tragédie de l'histoire*, Paris, Présence Africaine, 1973.
- Michel, Aurélia, *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, Paris, Seuil, 2020.
- Moudileno, Lydie, *Parades postcoloniales, La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2006.
- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Puf, 1999, rééd., « Quadrige Manuels », 2013.
- Mudimbé, Valentin-Yves, *L'odeur du père. Essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- Mudimbe, Valentin-Yves, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the order of knowledge*, London, James Currey, 1988, *L'Invention de l'Afrique. Gnose, philosophie et ordre de la connaissance*, traduction française Laurent Vannini, Paris, Présence Africaine, 2021.
- Mudimbe, Valentin-Yves, *Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, Montréal, Humanitas, & Paris, Présence africaine, coll. « Circonstances », 1994.
- Mudimbe, Valentin-Yves, *The Idea of Africa*, Indiana University Press, 1994.
- Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Nganang, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2017.

- Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- Nkrumah, Kwame, *Africa Must Unite*, London, Heinmann, 1963, *L'Afrique doit s'unir*, traduction française L. Jospin, Paris, Présence Africaine, Coll. « Le Panafricanisme » [1964], 1994.
- Nkrumah, Kwame, *Consciencism. Philosophy and Ideology For De-Colonization*, Heinmann, London, 1964, *Le Consciencisme*, traduction française Star & Mathieu Howlett, Paris, Présence Africaine, Coll. « Le Panafricanisme » [1964], 1974.
- Ousmane Barry, Alpha (dir.), *Pour une sémiotique du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Philippe, Nathalie, *Paroles d'auteurs. Afrique, Caraïbe, Océan indien*, Paris, La Cheminante, 2013.
- Riesz, János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes - Contextes – Intertextes*, Paris, Karthala, 2007.
- Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands*, London, Granta Books, 1991, *Patries imaginaires*, traduction française Aline Chatelin, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- Said, W., Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduction française Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 2005.
- Said, W., Edward, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1983.
- Said, W., Edward, *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto & Windus, 1993, *Culture et impérialisme*, traduction française Paul Chemla, Paris, Librairie Arthème Fayard & *Le Monde Diplomatique*, 2000.
- Said, W., Edward, *Des Intellectuels et du pouvoir*, Paris, Seuil, 1996.
- San Marco, Philippe, *Sortir de l'impasse postcoloniale*, Paris, Mon petit éditeur, 2016.
- Sarr, Felwin, *Afrotopia*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2016.
- Sédar Senghor, Léopold, *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964.
- Séwanou Dabla, Jean-Jacques, *Nouvelles Écritures Africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Soumahoro, Maboula, *Le Triangle et l'Hexagone. Réflexions sur une identité noire*, Paris, la Découverte, 2020.
- Stora, Benjamin, *La guerre des mémoires*, entretiens avec Thierry Leclère, Paris, Éditions de l'Aube [2007], 2020.

- Wa Thiong'o, Ngugi, *Re-membering Africa*, Nairobi, East African Educational Publishers, 2009.

VI. TRAVAUX CRITIQUES ET THÉORIQUES SUR LES MOBILITÉS ET LA MIGRATION

1/ Articles

- Abomo-Maurin, Marie-Rose, « Territoire et altérité : De l'appartenance régionale géographique à l'exclusion ou l'utopique unité nationale », in Albert, Christiane, et *al.* (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011, p. 69-78.
- Bisanswa, Justin, « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine », *Figures de l'exil dans les littératures francophones*, in *Tangence*, n°71, 2003, <http://id.erudit.org/iderudit/008549ar>, mis en ligne le 13/07/2004/, consulté le 07/12/2020.
- Bonacci, Giulia, « La fabrique du retour en Afrique. Politique et pratique de l'appartenance en Jamaïque (1920-1968) », in *Migrations de retour et de rapatriement*, Poitiers, Université de Poitiers, 2013, p. 33-54, *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 29 – n°3 | 2013, <https://journals.openedition.org/remi/6499>, mis en ligne le 01/11/2016, consulté le 28/12/2021.
- Boudonga, Randy-Jemael, « La réécriture de l'histoire comme réactualisation d'une mémoire commune chez Alain Mabanckou : cas de *Les Cigognes sont immortelles* », in *Histoire et mémoire partagées. France, Machrek, Maghreb*, *Revue algérienne des lettres*, volume 4, n° 1, 2020, p. 75-85.
- Brou Anoh, Didier, « Poétique des écritures migrantes dans *Le Roi de Kahel* de Tierno Monénembo », in Coulibaly, Adama & Konan, Yao Louis (dir.), *Les écritures migrantes. De l'exil à la migrance littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 49-64.
- Brun, Françoise, « L'immigré entre maîtrise des flux et liberté d'exploitation », in Rodier, Claire & Terray, Emmanuel (dir.), *Immigration : fantasmes et réalités. Pour une alternative à la fermeture des frontières*, Paris, La Découverte, 2008, p. 58-64.

- Carrère, Violaine, « Immigration "choisie" : un pseudo-pragmatisme », in Rodier, Claire & Terray, Emmanuel (dir.), *Immigration : fantasmes et réalités*, Paris, La Découverte, 2008, p. 42-48.
- Chivallon, Christine, « De quelques préconstruits de la notion de diaspora à partir de l'exemple antillais », in *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 13, n° 1, 1997, p. 149-160.
- Clavaron, Yves (dir.), « L'Europe comme figure de l'autorité aux XIXe-XXIe siècles », in *Cahiers du CELEC, Revue en ligne*, Saint-Etienne, n° 4, <https://voixcontemporaines.msh-lse.fr/node/62>, consulté le 23/04/20.
- Clavaron, Yves, « Des autrices transatlantiques ? », in Coutinho, Ana Paula, et al. (dir.), *Vozes transatlânticas*, Cadernos de Literatura comparada, volume 40, Porto, juin 2019, p. 67-89, <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/535/577>, consulté le 04/11/2021.
- Convention relative au statut de réfugié, https://amnestyfr.cdn.prismic.io/amnestyfr%2F8df1bf00-d585-45be-83e6-b4ac47c67d36_convention+relative+au+statut+des+r%C3%A9fugi%C3%A9s.pdf, consulté le 12/02/2021.
- Coulibaly, Adama, « Écriture migrante et nouveaux territoires littéraires dans quelques romans francophones », in Albert, Christiane et al. (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011, p. 249-262.
- Coulibaly, Adama, « L'historicité faible chez Tierno Monénembo », in Meyer, Bernard (de) & Samba Diop, Papa (dir.), *Tierno Monénembo et le roman. Histoire, exil, écriture*, n° 8, Lit VERLAG Dr. W. Hopf Berlin, 2014, p. 9-27.
- Coulibaly, Adama, « Littérature migrante subsaharienne : l'ethnoscopie littéraire comme expression de la mobilité des écrivains de la migritude », *Géographies transnationales du texte africain et caribéen* in *Études littéraires* – volume 46 No 1 – Hiver 2015, p. 31-49, <https://www.erudit.org/en/journals/etudlitt/2015-v46-n1-etudlitt02356/1035082ar.pdf>, consulté le 02/02/2021.
- Courrént, Mireille, « “Partir d’ici”. À propos de l'étymologie latine de l'exil », in Carrera, Hyacinthe (dir.), *Exils*, Perpignan, Presse Universitaire de Perpignan, 2010, p. 15-18.
- Decraene, Philippe, « L'expulsion des Asiatiques de l'Ouganda », in *Le Monde diplomatique* <https://www.monde-diplomatique.fr/1972/09/DECRAENE/31081>, mis en ligne en septembre 1972, consulté le 02/02/2021.

- Dérive, Jean, « Un voyage ethnographique dans l’Afrique coloniale : *L’Afrique fantôme* de Michel Leiris », in Fonkoua, Romuald (dir.), *Les discours de voyages*, Paris, Karthala, 2009, p. 11-34.
- Dewitte, Philippe, « Intellectuel et étudiants africains à Paris à la veille des indépendances (1945-1960) », in Marès, Antoine & Milza, Pierre (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1995, p.319-342.
- Enderle-Ristori, Michaela, « De mémoire(s) d’homme. Narration et commémoration chez Heinrich Mann pendant l’exil américain », in Moquais, Pierre-Yves (dir.), *Paroles, et écritures de l’exil. Errances, postures, fécondité*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2020, p. 155-171.
- Fonkoua, Romuald, « Le "voyage à l’envers". Essai sur le discours des voyageurs nègres en France », in Fonkoua, Romuald (dir.), *Les discours de voyages*, Paris, Karthala, 2009, p. 115-145.
- Fonkoua, Romuald, « Roman et poésie d’Afrique francophone : de l’exil et des mots pour le dire », in *Revue de Littérature Comparée*, n°1, Paris, Didier Érudition, 1993, p. 25-41.
- Fuchs, Anne, « Décoloniser le temps et l’histoire », in Desplanques, François & Fuchs, Anne (dir.), *Écritures d’ailleurs, Autres écritures : Afrique, Inde, Antilles*, Paris, L’Harmattan, 1994, p. 59-74.
- Gannier, Odile, « Assignation à résidence dans l’espace romanesque de la francophonie », in Clavaron, Yves & Daniel, Yvan (dir.), *Littératures francophones et mondialisation*, Paris, Les Perséides, 2019, p. 33-55.
- Gourcy, Constance (de), « Le retour au prisme de ses détours ou comment réintroduire de la proximité dans l’éloignement », in *Revue Européenne des Migrations Internationales*, volume 23 - n°2, 2007, p. 159-171, <https://journals.openedition.org/remi/418>, mis en ligne le 01/10/2010, consulté le 20/12/2021.
- Gourcy, Constance (de), « Revenir sur les lieux de l’origine De la quête de " racines " aux épreuves du retour », *Pologne-Polska. Après le communisme*, in *Ethnologie française*, 2010/2 volume 40, Paris, Puf, 2010, p. 349-356, <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2010-2-page-349.htm>, mis en ligne le 11/03/2010, consulté le 20/12/2021.

- Gourcy, Constance (de), « Partir, rester, habiter : le projet migratoire dans la littérature exiltaire », in *Revue européenne des migrations internationales*, volume 29 – n°4, 2013, p. 43-57.
- *Homme-migrations*, « Ces écrivains dont le français n'est pas langue maternelle », <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20110109.RUE0251/ces-ecrivains-dont-le-francais-n-est-pas-la-langue-maternelle.html>, mis en ligne le 14/11/2016, consulté le 12/02/2021.
- Hugon, Monique, « Leïla Sebbar ou l'exil productif », *Littératures nationales 2. Langues et frontières*, in *Notre Librairie*, n° 84, juillet-septembre, 1986, p. 32-37.
- Imorou, Abdoulaye, « Léonora Miano. Invitation dans un monde qui s'invente », in Bridet, Guillaume, et al. (dir.), *Dynamiques actuelles des littératures africaines : Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, Paris, Karthala, 2018, p. 177-189.
- Kadya Tall, Emmanuelle, « L'ancestralité revisitée », in *Civilisations*, n°63 | 2014, p.11-24, <https://doi.org/10.4000/civilisations.3637>, mis en ligne le 30/09/2015, consulté le 17/11/2022.
- Karengal, Maylis (de), « Le chantier de la mondialisation », in *Le Monde des livres*, www.lemonde.fr/livres/articles/2011/05/19/maylis-de-karengal-le-chantier-de-la-mondialisation_1524233_3260.html, mis en ligne le 19/05/2011, consulté le 14/01/2021.
- Kaufmann, Vincent, « Histoire de la notion de mobilité », <https://fr.forumviesmobiles.org/reperes/histoire-notion-mobilite-13605>, mis en ligne, le 18/03/2021, consulté le 17/12/2021.
- Kom, Ambroise, « Il n'y a pas de retour heureux », in *Mots pluriels*, n° 20, février 2002, <https://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2002ak.html>, consulté le 05/05/20.
- Kom, Ambroise, « Diaspora africaine et utopie du retour : L'exemple de l'Université des Montages comme signe captatoire d'un rêve », in *Présence Africaine, Cinquantenaire du 1er Congrès international des écrivains et des artistes noirs*, volume II, 2007/1-2 (n°175-176-177), <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-2007-1-page-661.htm>, mis en ligne le 01/01/2013, consulté le 19/05/2021.
- Kom, Ambroise, « Mongo Béti et l'énigme du retour », in Mokam, Yvonne-Marie & Taoua, Phyllis (dir.), *Mongo Béti : l'exilé de retour et l'épreuve du réel*, in *Études Littéraires Africaines*, n° 42, 2016, <http://id.erudit.org/iderudit/1039399ar>, mis en ligne, le 11/04/2017, consulté le 01/12/2020.

- Konan, Yao Louis, « D'un débat autour de l'écriture migrante dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Le paradis français* de Maurice Bandaman », in Konan Yao, Louis, & Coulibaly, Adama (dir.), *Les écritures migrantes, De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 183-210.
- Lavigne, Sophie, « La Migritude : Une errance identitaire et littéraire ? », in Fong, Allison & Moreno, Maria (éds.), *Errances, Equinoxes*, n°10, Automne/Hiver 2007-2008,
https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%2010/eqx10_lavigne.html, consulté le 02/05/20.
- Le Bris, Michel, « Pour une littérature-monde en français », in Le Bris, Michel & Rouaud, Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 23-53.
- *Le Monde des livres*, « Écrivain et oiseau migrateur », https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/05/19/ecrivain-et-oiseau-migrateur_1524225_3260.html, mis en ligne le 19/05/2011, consulté le 27/01/2021.
- Lebdaï, Benaouda « Les écrivains migrants : constructeurs d'une globalisation équilibrée Afrique/Europe » in Mbembe, Achille & Sarr, Felwin (dir.), *Écrire l'Afrique-Monde*, Paris, Philippe Rey, 2017, p. 79-95.
- Lewis, Ida, « Biafra : la fin », in *L'Express*, https://www.lexpress.fr/actualite/monde/l-express-du-7-octobre-1968-biafra-la-fin_2021441.html, mis en ligne le 08/10/2018, consulté le 29/09/2020.
- Mazaauric, Catherine, « Lambeaux d'Afrique en terre d'ailleurs », in Albert, Christiane et al. (dir.), *Littérature africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011, p. 225-235.
- Mbembe, Achille, « Circulations », in Mbembe, Achille & Sarr, Felwine (dir.), *Politiques des temps. Imaginer les devenirs africains*, Dakar, Jimsaan, 2019, p. 131-146.
- Mbembe, Achille, « Les africains doivent se purger du désir de l'Europe », in *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/02/10/achille-mbembe-les-africains-doivent-se-purger-du-desir-d-europe_5421762_3212.html, mis en ligne, le 10/02/2019, consulté le 17/12/2021.
- Nessrine, Naccach, « Écritures migrantes en Méditerranée : errances topographiques et dérives énonciatives », in *COntEXTES*, (note de lecture), <http://journals.openedition.org/contextes/6762>, mis en ligne le 11/12/2018, consulté le 13/01/2022.

- Ngal, M. a. M., « Nationalité, résidence, exil », *Littératures nationales 1. Modes ou problématiques*, in *Notre Librairie*, n°83 avril-juin, 1986, p. 42-46.
- Ní Loingsigh, Aedín, « L'exil dans les littératures africaines d'expressions française : esquisse d'un thème », in *Mots pluriel*, n°17, avril 2001, <https://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1701anl.html>, mis en ligne le 17/04/2001, consulté le 28/01/2021.
- Nuselovici Nouss, Alexis, « Exil et migrations », <https://www.fmsch.fr/fr/college-etudesmondiales/24296>, mis en ligne le 18/10/2016, consulté le 27/03/2021.
- Ouattara, Ibrahim & Tranchant, Carole, « Immigration, stratégies identitaires et insécurité identitaire », in Amedegnato Ozouf, Sénamin (dir.), *L'immigration et ses avatars, Palabres*, volume. VII, n°1 & 2, 2007, p. 7-24.
- Ricard, Alain, « Pour une géographie de la mémoire, terrains et traces », in Albert, Christiane et al. (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011, p. 121-129.
- Sabbah, Daniel, « Dans ces lignes je mets des mots d'exil » : l'exil de la ligne d'horizon à la ligne d'écriture », in Moquais, Pierre-Yves (dir.), *Paroles et écritures de l'exil*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2020, p. 33-60.
- Sévry, Jean, « De la littérature des voyages et de leur nature, et à propos des premiers pas, des premiers regards et d'un rendez-vous manqué, et autres réflexions », in Fonkoua, Romuald (dir.), *Les discours de voyages*, Karthala, 2009, p. 45-69.
- Zoh, Jean Soumahoro, « La représentation de l'exil chez Calixthe Beyala », in *Loxias* n°34, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6794>, mis en ligne le 14/09/2011, consulté le 09/04/2021.
- Soumahoro, Maboula, « Penser et écrire l'Afrique depuis la France d'aujourd'hui », in Mabanckou, Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, p. 75-181.
- Terray, Emmanuel, « Pourquoi partent-ils ? », in Rodier, Claire & Terray, Emmanuel (dir.), *Immigration : fantasmes et réalités. Pour une alternative à la fermeture des frontières*, Paris, La Découverte, 2008, p. 21-26.
- Tervonen, Taina, « Nuruddin Farah : « Un écrivain n'est pas un réfugié », *Migrations intimes*, in *Africultures*, n°68, Paris, L'Harmattan, 2006/3, <https://www.cairn.info/revue-africultures-2006-3-page-113.htm>, mis en ligne le 19/12/2013, consulté le 02/02/2021.

- Ugochukwu, Françoise, « Un retour attendu, ou les migrations d'Omenuko dans le roman de Pita Nwana », in Mazauric, Catherine & Sow, Alioune, *Littératures et migrations transafricaines, Études littéraires africaines*, n°36, 2013, p. 47-60, <https://doi.org/10.7202/1026334ar>, mis en ligne le 27/08/2014, consulté le 23/04/2019.
- Utudjian, Éliane Saint-André, « Le thème du retour aux sources dans l'œuvre de quelques écrivains dramatiques anglophones du Nigéria, du Ghana et du Cameroun », in Hanquart-Turner, Evelyne (dir.), *P.O.S.H. Le départ et le retour dans le monde anglophone*, Paris, Éditions A3, 2000. p. 101-115.
- Wa Kabwe-Segatti, Désiré, « L'exil dans les littératures africaines postcoloniales », in Carrera, Hyacinthe (dir.), *Exils*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2017, p. 77-91.
- Wicht, Bernard, « La diversité culturelle : le sens d'une idée », in Collectif d'auteurs, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, Éditions Autrement, Collection « Mutations », 2004, n°233, p. 10-28.
- Yala Kisukidi, Nadia, « Du retour : Pratiques politiques afro-diasporiques », in Mbembe, Achille & Sarr, Felwine (dir.), *Politiques des temps. Imaginer les devenirs africains*, Dakar, Jimsaan, p. 147-174.

2/ Ouvrages

- Albert, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone africain*, Paris, Karthala, 2005.
- Albert, Christiane, et al. (dir.), *Littérature africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, Londres, Verso, 1983, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origines et l'essor du nationalisme*, traduction française Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte & Syros, 2002.
- Angelou, Maya, *All God's Children Need Traveling Shoes*, New York, Random House, 1986, *Un billet d'avion pour l'Afrique*, traduction française Lori Saint-Martin & Paul Gagné, Paris, Les Allusifs, 2011.
- Aprile, Sylvie & Dufoix, Stéphane, *Les mots de l'immigration*, Paris, Belin, 2009.
- Arendt, Hannah, *We Refugees*, New York, *The Menorah Journal*, 1943, *Nous autres réfugiés*, traduction française Danielle Orhan, Paris, Éditions Allia, 2019.
- Balibar, Étienne & Wallerstein, Immanuel (dir.), *Race, nation et classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1998.

- Bertrand, Gilles (dir.), *La culture du voyage. Pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Boreil, Jean, *La raison nomade*, Paris, Payot, 1993.
- Carrera, Hyacinthe, *Exils*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2010.
- Cazenave, Odile, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Chassaing, Irène, *Dysnostie. Le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019.
- Clergerie, Jean-Louis, *La crise du Biafra*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1958.
- Coulibaly, Adama & Konan, Yao Louis (dir.), *Les écritures migrantes : De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Dufoix, Stéphane, *Les diasporas*, Paris, Puf, 2003.
- Dumontet, Danielle & Zipfel, Franck (dir.), *Écriture migrante/Migrant Writing*, Georg Olms Verlag AG, Hildesheim, 2008.
- Farah, Nuruddin, *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali diaspora*, New York, Cassel, 2000, *Hier, demain*, traduction française Guillaume Cingal, Paris, Le serpent à plumes, 2001.
- Fonkoua, Romuald (dir.), *Les discours de voyages. Afrique-Antilles*, Paris, Karthala, 2009.
- Giovannoni, Augustin (dir.), *Écritures de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Gomez-Géraud, Marie Christine, *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France*, Paris, Puf, 2000.
- Grenouilleau, Olivier, *Quand les Occidentaux découvraient l'Afrique intérieure*, Paris, Tallandier, 2017.
- Hanquart-Turner, Evelyne (dir.), *P.O.S.H : le départ et le retour dans le monde anglophone*, Paris, Éditions A3, 2000.
- Huston, Nancy, *Nord perdu*, Paris, Actes Sud, 1999.
- Jin, Ha, *The Writer as Migrant*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, traduction française Scadi Kaiser, *L'Écrivain comme migrant*, Paris, Circé, 2018.
- Kaufmann, Vincent, *Les paradoxes de la mobilité. Bouger, s'enraciner*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.
- Lalagianni, Vassiliki & Moura, Jean-Marc (dir.), *Espace méditerranéen. Écritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2014.

- Leiris, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard [1934], 1981.
- Léger, Céline & Roulin, Jean-Marie (dir.), "Retours d'exils", in *Revue Autour de Vallès*, n°50, 2020.
- Maalouf, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1998.
- Maalouf, Amin, *Le dérèglement du monde. Quand nos civilisations s'épuisent*, Paris, Grasset, 2009.
- Malet H., Émile, *Mobilités et vie contemporaine*, Nîmes, Champ social éditions, 2007.
- Mazella, Sylvie, *Sociologie des migrations*, Paris, Puf, 2014.
- Minc, Alain, *La Mondialisation heureuse*, Paris, Pocket, 1998.
- Moquais, Pierre-Yves, *Parole et écritures de l'exil*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2020.
- Morrison, Toni, *The Origin of Others*, Cambridge, Harvard University Press, 2017, *L'origine des autres*, traduction française Christiane Laferrière, Paris, Christian Bourgeois, 2018.
- Moura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.
- Moura, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Puf, 1998.
- Moura, Jean-Marc, *La Littérature des lointains*, Paris, Champion, 1998.
- Renombo, Steeve Robert, *L'écriture et le voyage : Approche de l'itinérance. Contribution aux travaux sur le comparatisme et la théorie littéraire*, Thèse soutenue en 1999-2000 à l'Université Paris-Sorbonne, Paris IV, sous la direction de Jacques Chevrier.
- Said, W., Edward, *Reflections on Exile*, London, Granta Books, 2000, *Réflexions sur l'exil*, traduction française Charlotte Woillez, Paris, Actes Sud, 2008.
- Saravaya, Gloria, *Le Thème du retour dans le cahier d'un retour au pays natal*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Sarr, Felwin, *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2019.
- Shalmani, Abnousse, *Éloge du métèque*, Paris, Grasset, 2019.
- Sibony, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.
- Van Den Avenne, Cécile (dir.), Tierno Monénembo : « écrire par excès d'exil », in *Études Littéraires Africaines*, n°49, 2020.

VII. TRAVAUX CRITIQUES SUR LE COMPARATISME

- Brunel, Pierre & Chevrel, Yves, *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Puf, 1989.
- Brunel, Pierre, et al. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 2006.
- Chevrel, Yves, *La littérature comparée*, Paris, Puf, [1989], 5^e édition refondue, 2006.
- Clavaron, Yves, « Edward Said (1935-2003) : un comparatiste dans le monde », in *Revue de Littérature comparée*, n°2, 2013, p. 241-252.
- Franco, Bernard, *Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*, Paris, Armand Colin, 2016.
- Moura, Jean-Marc, « Postcolonialisme et comparatisme », SFLGC, Bibliothèque comparatiste, <https://sflgc.org/bibliotheque/moura-jean-marc-postcolonialisme-et-comparatisme/>, consulté le 13/01/2022.

VIII. TRAVAUX CRITIQUES SUR L'INTERMÉDIALITÉ

- Audet, René, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », in Paveau, Marie-Anne (dir.), *Textualités numériques, Itinéraires*, 2014-1 | 2015, <http://journals.openedition.org/itineraires/2267>, mis en ligne le 04/02/2015, consulté le 02/12/2021.
- Carrons, Fabrice, Garnier, Emmanuelle, et al., « De la critique des dispositifs à l'intermédialité pour approcher les productions artistiques : bilan des travaux du séminaire *Intermedialidades* », (Université Toulouse-Jean Jaurès, France) », in Bem, Caroline, (dir.), *Cartographier (l'intermédialité)*, in *Intermédialité*, n° 30-31, automne 2017, printemps 2018, <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2017-n30-31-im03868/1049955ar/>, mis en ligne le 10/07/2018, consulté le 03/11/2021.
- Gharbi Farah, Aïcha, *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar*, thèse soutenue pour l'obtention du PHD, Montréal université de Montréal, 2010.
- Mangoua, Robert Fotsing, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », in *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n°3 - 2014 p. 127-141.
- Mangoua Fotsing, Robert (dir.), *Écritures camerounaise francophones et intermédialité*, Yaoundé, Ifrikiya, Collection « Interlignes », 2012.

- Mariniello, Silvestra, « Commencements ». In *Intermédialités*. n°1, 2003. p. 47-62.
- Mbondobari, Sylvère, « Dialogue des arts dans le roman africain. La fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba », in Madébé, Georice Berthin, et al. (dir.), *Les chemins de la critique africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 57-75.
- Montier, Jean-Pierre, « La photographie « ...dans le temps. » De Proust à Barthes et réciproquement », *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, http://pierre.campion2.free.fr/montier_proustbarthes.htm, mis en ligne le 20/04/2003, consulté le 16/12/2021.
- Müller Jürgen, Eric, « Vers l'intermédialité : histoire, positions et options d'un axe de pertinence », *D'un média...l'autre*, in *MédiaMorphoses*, n°16, 2006, p. 99-110, <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/?sequence=1>, consulté le 02 novembre 2021.
- Paquet, Suzanne, « Violence d'un médium ou tyrannie paysagère », *Géographie de la violence*, in *Cahiers de géographie du Québec*, volume 53, n°150, décembre 2009, p. 441-454 <https://www.erudit.org/fr/revues/cgq/2009-v53-n150-cgq3634/039190ar/>, mis en ligne le 11/02/2010, consulté le 07/12/2021.
- Renombo, Steeve Robert, « Des nouvelles morphologies dans le roman africain francophone subsaharien : jalons pour une critique « intermédiaire », in Diop Papa, Samba & Vuillemin, Alain (dir.), *Les littératures en langue française : Histoire, mythe et création*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Plurial », 2015, p. 157-169.
- Stassin, Bérangère, *La Blogosphère info-doc : Une communauté de savoirs, une mosaïque de médiations*, Paris, Éditions Cepaduès, 2016.
- Tro Dého, Roger, et al. (dir.), *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Tro Dého, Roger, « Écriture et médias chez B. Dongala : Entre intermédialité et médialiture », in Tro Dého, Roger, et al. (dir.), *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 171-197.

IX. TRAVAUX SUR LA CRITIQUE ET LA THÉORIE LITTÉRAIRES

1/Articles

- Barthes, Roland. *Littérature/Enseignement*. Entretien avec Roland Barthes, in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°5, 1975, p.15-21, https://www.persee.fr/docAsPDF/prati_0338-2389_1975_num_5_1_907.pdf, consulté le 12/11/2021.
- Bisanswa, Justin, « *Totalité, savoirs et esthétiques du roman négro-africain* », in Bisanswa, Justin (dir.), *Traversées de l'écriture dans le roman francophone*, in *Revue de l'Université de Moncton*, volume 37, n°1, 2006, p. 1-13, <https://www.erudit.org/fr/revues/rum/2006-v37-n1-rum1783/016703ar.pdf>, mis en ligne le 07/11/2007, consulté le 23/09/2021.
- Bollon, Patrice, « Il faut rafraîchir le vieux modèle de l'intellectuel prophétique », *Je suis Voltaire : Traité sur l'intolérance*, in *Le Magazine Littéraire*, n°553/mars, 2015, p. 84-113.
- Chanda, Tirthankar, « Fondateur des lettres congolaises, Tchicaya U Tam'si est mort il y a 30 ans », <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20180421-tchicaya-u-tam-mort-30-ans-congo>, mis en ligne le 21/04/2018, consulté le 01/12/2020.
- Chanda, Tirthankar, « La littérature, ferment des indépendances africaines », <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20191225-afrique-independance-litterature>, mis en ligne le 25/12/2019, consulté le 25/11/20.
- Chevrier, Jacques, « Émergence d'une littérature », *Approche historique et thématique des littératures africaines*, in *Notre Librairie*, janvier-avril, 1983, p. 8-12.
- Dalember, Louis-Philippe, « L'homme qui ne voulait pas être changé en statut de sel », *Actualité littéraire. 1998-1999*, in *Notre Librairie*, n° 138-139, septembre 1999 – mars 2000, p. 6-11.
- Dufour, Dany-Robert, « Nommer pour penser, la tâche des intellectuels », in Monette, Vacquin (dir.), *La responsabilité : La condition de notre société*, Paris, Autrement – Collection « Morales », n°14, 2002, p. 166-181.
- Fonkoua, Romuald, « Comment appréhender la sagesse des barbares ? », *La Critique littéraire*, in *Notre Librairie*, n°160, décembre 2005-janvier 2006, p. 4-5.
- Fortier, Frances & Mercier, Andrée, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », in Bouju, Emmanuel

(dir.), *L'autorité en littérature. Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 109-120.

- Kesteloot, Lilyan, « L'écrivain africain aujourd'hui », <http://africultures.com/lecrivain-africain-aujourd'hui-9207/>, mis en ligne le 15/02/2010, consulté le 11/12/18.
- Kesteloot, Lilyan, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », *L'Afrique dans la littérature, un continent en son miroir*, in *Revue Afrique contemporaine*, 2012/1, n°241, p. 43-53.
- Kotchy-N'Guessan, Barthélemy, « Retours aux sources dans la littérature négro-africaine », in *Revue Présence Africaine*, 1970|n° 7, p. 143-165, <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1970-4-page-143.htm>, mis en ligne le 01/07/2014, consulté le 4/06/2021.
- Lacomba, Marta, « De l'autorité à "l'auteurité". L'argument d'autorité dans le paradigme littéraire d'Alphonse X », in Bravo, Federico (dir.), *L'argument d'autorité*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2014. p. 57-70.
- Laliou, Oliver « L'invention du "devoir de mémoire" », in *Vingtième siècle, Revue d'histoire* 69, janvier-mars 2001, p. 83-94.
- Lamouchi, Nouredine « Le mouvement de la Négritude face à ses premiers lecteurs et critiques métropolitains : le cas de Jean-Paul Sartre comme exemple », in Chancé, Dominique (dir.), *Entre deux rives, trois continents*, MSHA, Pessac, 2004, p. 189-197.
- Lévy, Clément, « Enquête sur la création littéraire : un éloge du regard en arrière », in *Acta fabula*, volume 11, n°9, octobre 2010, (note de lecture), <http://www.fabula.org/revue/document5965.php>, mis en ligne le 25/10/ 2010, consulté le 24/03/ 2021.
- M'Bokolo, Elikia « Ce que dit l'Histoire », *Littérature Nationales. 1. Mode et problématique*, in *Notre Librairie*, n° 83 avril-juin, 1986, p. 11-16.
- Mabana Kahiudi, Claver, « Léopold Sédar Senghor et la civilisation de l'universel », in *Diogène, Revue internationale des sciences humaines*, Paris, Puf, 2011/ 3-4, n°235-236, p. 3-13, <https://www.cairn.info/revue-diogene-2011-3-page-3.htm#pa15>, mis en ligne le 04/10/2012, consulté le 25/11/20.
- Martinache, Geoffrey, « La considération de la dynamique dans les récits de Blanchot, approche de la genèse de l'écriture et de la pensée », in Milon, Alain (dir.), *Maurice Blanchot. Entre le roman et le récit*, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre,

2014, <https://books.openedition.org/pupo/3145?lang=fr>, mis en ligne le 18/12/2014, consulté le 17/06/2021.

- Marzouki, Nadia, « Théorie et engagement chez Edward Said », *Utopies. Troubles dans le présent*, in *Mouvements*, Paris, La Découverte, 2004/3-4, n°33-34, p. 162-167, <https://www.cairn.info/journal-mouvements-2004-3-page-162.htm#re1no1>, consulté le 08/11/2021.
- Mbembe, Achille, « *L'Afrique qui vient* », in Mabanckou, Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, p. 17-31.
- Mongo-Mboussa, Boniface, « La littérature africaine fille de l'exil », <http://africultures.com/la-litterature-africaine-fille-de-lexil-666/>, mis en ligne le 31/01/1999, consulté le 01/12/2020.
- Moudileno, Lydie, « Les écrivains de Maryse Condé : face à la filiation et à l'affiliation », dans : *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature. Mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris, Karthala, Collection « Lettres du Sud », 1997, p. 141-171, <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-littoral.fr/l-ecrivain-antillais-au-miroir-de-sa-litterature-9782865377411-page-141.htm>, mis en ligne le 04/09/2016, consulté le 10/11/2021.
- Moudileno, Lydie, « Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990 », <https://www.codesria.org/IMG/pdf/Moudileno.pdf>, mis en ligne en 2013, consulté le 14/06/2021.
- Moudileno, Lydie, « Penser l'Afrique à partir de sa littérature », in Mabanckou, Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2017, p. 137-147.
- Mouralis, Bernard, « Pays réel, pays d'utopie », *Littératures nationales 2. Langues et frontières*, in *Notre librairie*, n° 84 juillet-septembre, 1986, p. 48-55.
- Ngandu Nkashama, Pius, « Les avenues de l'imaginaire », *Littératures nationales. 2. Langues et frontières*, in *Notre librairie*, n°84 juillet-septembre, 1986, p. 70-77.
- Rabemananjara, Jacques, « L. S. Senghor ou la rédemption du dialogue », in Rabemananjara, Jacques (dir.), *Hommage à Léopold Sédar Senghor, Homme de culture*, Paris, Présence Africaine, 1976, p. 17-40.
- Renombo, Steeve Robert « Négrographie. Essai sur les identités intransitives dans la littérature africaine », *Identité, identités*, in *Revue Palabres Actuelles*, Libreville, Éditions Raponda Walker, n°1, 2007, p. 49-65.

- Rossatanga Rignault, Guy, « Comment dit-on nous « nous » en Afrique ? Une présentation de "L'Afrique existe-t-elle ?" », *Identité, identités*, in *Revue Palabres Actuelles*, Libreville, Éditions Raponda Walker, n°1, 2007, p. 17-26.
- Tchak, Sami, « Les chemins de l'universel », in Mbembe, Achille & Sarr, Felwine (dir.), *Écrire l'Afrique-Monde aujourd'hui*, Dakar, Jimsaan, 2017, p. 343-352.
- Ugochukwu, Françoise « Portraits de femmes en guerre. Une étude comparée de Chinua Achebe et Leslie Ofoegbu », in *Cahiers d'études africaines, Varia*, n°191|2008, <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/11852>, mis en ligne le 20/09/2011, consulté le 22/01/2021.
- Vergès, Françoise, « Afriques océaniques, Afriques liquides », in Mabanckou, Alain (dir.), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, Paris, seuil, 2017, p. 50-59.
- Wauthier, Claude, « Négritude, "tigritude" et indépendance : conscience nationale et littérature », *Littératures nationales 3. Histoire et identité*, in *Notre librairie*, n°85 octobre-décembre 1986, p. 16-22.

2/Ouvrages

- Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis & Viala, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf, 2002.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Blanchot, Maurice, *Les Intellectuels en question : Ébauche d'une réflexion*, Paris, Fourbis, 1996.
- Cusset, François, *French theory*, Paris, La Découverte, 2005.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.
- Demanze, Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.
- Gauvin, Lise, *La fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2014.
- Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, [1981], 1993.
- Japhet, Delphine, *La rumeur au Congo. Du texte au « hors texte »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Long-courriers », 2012.
- Joyce, James, *Œuvres I*, édition établie par Aubert, Jacques, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1982.

- Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.
- Le Bris, Michel, *Le grand dehors*, Paris, Payot, Collection « Essai », 1992.
- Lodge, David, & Ganteau, Jean-Michel, *Le choix de l'éloquence*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.
- Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slaktine, 2007.
- Mongo-Mboussa, Boniface, *Désirs d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002.
- Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le livre de poche, 1983.
- Rabaté, Jean-Michel, *James Joyce*, Paris, Hachette Supérieur, Collection « Portraits littéraires », 1993.
- Rasson, Luc, *L'écrivain et le dictateur*, Paris, Imago, 2008.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- Robert, Marthe, *Romans des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1973.
- Said, W., Edward, *Out of Place. A Memoir* [1999], Londres, Vintage, 2000, *À contre-voie*, traduction française Brigitte Caland et Isabelle Genet, Paris, Le Serpent à plumes, 2002.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Collin, 2005.
- Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.
- Traoré, Aminata, *Le Viol de l'imaginaire*, Paris, Fayard, 2002.
- Vuillemain, Alain, *Les Écrivains contre les dictatures, en Europe centrale, orientale et occidentale*, Paris, Rafael de Surtis, 2015.
- Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- Westphal, Bertrand, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, 2011.
- White, Kenneth, *La figure du dehors*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1978.

X- TRAVAUX DE SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

1/Articles

- « CEMAC : la libre circulation des personnes enfin actée en Afrique centrale », in *Jeune Afrique*, <https://www.jeuneafrique.com/488838/politique/cemac-la-libre-circulation-des-personnes-enfin-actee-en-afrique-centrale/>, mis en ligne le 01/11/2017 consulté le 28/02/20.
- « La Déclaration des droits des peuples nègre du monde de Marcus Garvey », <https://www.nofi.media/2018/02/la-declaration-des-droits-des-peuples-negres-du-monde-de-marcus-garvey/37024>, consultée le 28/12/2021.
- Christinaz, Caroline, « La bourrée, c'est la séduction par excellence », in *Le Temps*, <https://www.letemps.ch/societe/bourree-cest-seduction-excellence>, mis en ligne le 23/08/2019, consulté le 15/03/2021.
- *Exponaute*, « C'est quoi un MC ? La genèse du hip-hop en un lexique », in *Beaux-Arts Magazine*, n°450, <https://www.beauxarts.com/expos/cest-quoi-un-mc-la-genese-du-hip-hop-en-un-lexique/>, mis en ligne le 9/07/2015, consulté le 01/12/2021.
- Harris, Aisha, « Je suis noire américaine, pas afro-américaine », traduit par Alexandre Lassale, in *SLATE*, <http://www.slate.fr/story/90813/noir-americain-afro-americain>, mis en ligne le 08/09/2014, consulté le 29/12/2021.
- Moïse, Claudine, « Hip-Hop (danse) », in *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/hip-hop-danse/>, consulté le 15 mars 2021.
- Moynot, Patrick, « La droite et la gauche expliquées à ma fille », in *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/idees/article/2012/03/20/la-droite-et-la-gauche-expliquees-a-ma-fille_1672507_3232.html, mis en ligne le 20/03/2012, consulté le 25/08/2021.
- Speaks, Makandal, « Gabon : 1er État africain à reconnaître un « droit au retour » aux Afro-descendants », <https://www.nofi.media/2017/05/gabon-1er-etat-africain-a-reconnaitre-droit-retour-aux-afro-descendants/39145>, consulté le 29/12/2021.
- Straboni, Julie, « Ali Bongo propose la nationalité gabonaise aux Afro-descendants », <https://la1ere.francetvinfo.fr/ali-bongo-propose-nationalite-gabonaise-aux-afro-descendants-478877.html>, mis en ligne le 31/05/2017, consulté le 29/12/2021.
- « Achille Mbembe : " Il nous faut constitutionnaliser un droit au retour" en Afrique », propos recueillis par Thorin, Valérie, in *L'OBS*, <https://www.nouvelobs.com/monde/20200724.OBS31504/achille-mbembe-il-nous-faut-constitutionnaliser-un-droit-au-retour-en-afrique.html>, mis en ligne le 24/07/2020, consulté le 29/12/2021.

- Zilkha, Nathalie, « Filiation et affiliation : complexité d'une articulation », *Filiations, affiliations*, in *L'autre, cliniques, cultures et sociétés, Revue transculturelle*, 2013, volume 14, n°3, p. 92-100, <https://revuelautre.com/debats/filiation-et-affiliation-complexite-dune-articulation/>, consulté le 10/11/2021.

2/Ouvrages

- Amar, Cécile & Delorme, Marie-Laure, *Qu'est-ce que la gauche ?* Paris, Fayard, 2017.
- Avomo Essono, Nathalie, *Le petit manuel du cheveu crépu*, Paris, Presses de l'imprimerie Villi, 2016.
- Balibar, Etienne, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris, Éditions La Découverte, [1988], [1997], 2018.
- Bauman, Zygmunt, *Liquid life*, Oxford, Blackwell, 2005, *La vie liquide*, traduction française Christophe Rosson, Paris, Fayard/Pluriel, 2013.
- Begag, Azouz & Chaouite, Abdellatif, *Écarts d'identité*, Paris, Seuil, 1990.
- Bettini, Maurizio, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, Il Mulino, 2016, *Contre les racines*, traduction française Pierre Vesperini, Paris, Flammarion, 2018.
- Bouvet, Laurent, *L'insécurité culturelle, Sortir du malaise identitaire français*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2015.
- Bruckner, Pascal, *Le Sanglot de l'homme Blanc. Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*, Paris, Seuil, [1983], 2002.
- Certeau, Michel (de), *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard [1975], 2002.
- Decraene, Philippe, *Le Panafricanisme*, Paris, Puf, « Que sais-je », 1959.
- Dupont, Luc, *Téléréalité. Quand la réalité est un mensonge*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2007.
- Eliade, Mircea, *Le Mythe de l'éternel Retour*, Paris, Gallimard, 1969.
- Finkelkraut, Alain, *Les identités malheureuses*, Paris, Éditions Stock, 2013.
- Foucault, Michel, *Le corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.
- Halbwachs, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, [1925], 1994.
- Halbwachs, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, [1950], 1997.
- Jablonka, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.
- Le Breton, Davis, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Puf, Quadrige, [1990], 2015.

- Mergnac, Marie-Odile (dir.), *La généalogie. Une passion française*, Paris, Éditions Autrement, Collection « Mutations », 2003.
- Morin, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005.
- Morin, Edgar, *Pour une crisologie*, Paris, L'Herne, 2016.
- N'Diaye, Tidiane, *Le génocide voilé. Une enquête historique*, Paris, Gallimard, 2008.
- Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.
- Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

INDEX NOMINUM

A

Abomo-Maurin Marie-Rose, 119, 278,
Abrahams Peter, 39, 195
Achebe Chinua, 39, 53, 83, 84, 95, 117, 121, 171, 172, 180, 208, 209, 341, 361
Adiaffi Jean-Marie, 114
Ahidjo Ahmadou, 201
Albert Christiane, 66, 90, 119, 128, 153, 155, 180, 202
Amar Cécile, 325
Anderson Benedict, 34, 232, 233
Angelou Maya, 100, 101
Anta Diop Cheikh, 82, 286, 407, 408
Appadurai Arjun, 104, 105, 106, 115, 116, 153, 174, 253, 255
Aprile Sylvie, 47, 161, 177, 192
Arendt Hannah, 162
Arifa Akfbar, 362
Aron Paul, 191, 193
Atcha Amangoua, 404
Ayikwei Parkes Nii, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 109, 110, 111, 112

B

Bakthine Mikhaïl, 74
Balandier Georges, 41, 76, 143
Baldwin James, 82, 83, 231, 242
Bancel Nicolas, 307, 341
Baneth-Nouailhetas Émilienne, 35
Barrot Jacques, 148
Barry Alpha Ousmane, 356
Barthes Roland, 71, 153, 215, 216, 352, 353, 354, 391
Baudelaire Charles, 184
Bauman Zygmunt, 150, 423
Begag Azouz, 305

Bemba Sylvain, 403, 404
Ben Ali Amor, 389, 404
Bessière Jean, 29, 75
Bessonne Magali, 14
Bessora Sandrine, 409
Béti Mongo, 39, 64, 122, 179, 201, 206, 341, 372
Bettini Maurizio, 9
Bhabha K. Homi, 59, 221, 222, 227, 245, 247, 251, 254, 318, 324
Bhêly Quenum Olympe, 64
Bisanswa Justin, 200, 356a
Biyaula Daniel, 86, 88, 89, 112, 127
Blanchot Maurice, 26, 314, 372, 373, 457
Boehmer Elleke, 315
Bofane In Koli Jean, 382
Bollon Patrice, 372
Bonacci Giulia, 16, 17
Bongo Ondimba Ali, 19
Boreil Jean, 60
Boto Eza, 69, 166, 208
Boudjedra Rachid, 50
Boudonga Randy-Jemael, 344
Bouju Emmanuel, 344, 456
Boulbina Seloua Luste, 325
Bouvet Laurent, 80, 273, 326
Bridet Guillaume, 230
Brou Anoh Didier, 106
Brown Jr Oscar, 141
Brunel Pierre, 30, 31
Bugul Ken, 64, 122, 348

C

Calan Adrien (de), 393, 395
Camus Albert, 22, 261

Carrera Hyacinthe, 191, 192, 214, 215
Carrons Fabrice, 385
Casalis Eugène, 50
Cazenave Odile, 194, 360, 361
Certeau Michel (de), 335
Césaire Aimé, 23, 40, 61, 62, 77, 81, 82, 90, 91, 93, 121, 139, 200, 262, 306, 311, 341, 375,
376, 378
Chakravorty Spivak Gayatri, 51, 233, 234, 239
Chamoiseau Patrick, 27, 149, 168, 223, 239, 272, 404, 405
Chancé Dominique, 77, 263
Chanda Tirthankar, 78, 201, 299, 300
Chaouite Abdellatif, 305
Charles Jean-Claude, 376, 377
Chartier Daniel, 106
Chassaing Irène, 425
Chevrel Yves, 30, 31, 34
Chevrier Jacques, 27, 51, 65, 74, 84, 89, 122, 123, 151, 152, 340, 345, 346
Chivallon Christine, 156, 157
Clavaron Yves, 3, 29, 34, 35, 40, 43, 47, 68, 74, 87, 109, 110, 126, 144, 172, 219, 324, 330,
331, 337, 339, 345, 360, 362, 389, 404
Coates Ta-Nehisi, 226
Combe Dominique, 32
Confiant Raphaël, 18
Conrad, Joseph, 51, 53, 121, 184
Coulibaly Adama, 101, 106, 134, 153, 154, 155, 156, 404, 418
Coulibaly Justin, 366
Courrént Mireille, 191, 192
Coussy Denise, 52, 94, 95, 167, 170, 171, 195, 202, 203, 208, 209, 361
Coutinho Ana Paula, 360
Cusset François, 327, 328

D

Dada Amin, 203

Dadié Bernard, 39, 62, 66, 180, 207
Dalembert Louis-Philippe, 258
Damas Léon-Gontran, 61, 62, 122, 200
Daniel Yvan, 35
Daoud Kamel, 309
Dard Frédéric, 182
Deblaine Dominique,
Decraene Philippe, 203
Deleuze Gilles, 129, 343
Delorme Marie-Laure, 325
Demanze Laurent, 390
Dérive Jean, 56, 57, 58
Descartes, 48, 82
Devi Ananda, 427
Dewitte Philippe, 178, 179, 180, 206, 207
Diallo Bakary, 61, 74
Diome Fatou, 168, 194, 195, 295, 348
Diop Birago, 75, 76
Diouf Mamadou, 82, 83
Domingues de Almeida José, 360
Du Bois W. E. B, 14, 15, 16, 112, 195
Dubost Chloé, 405
Dufoix Stéphane, 13, 47, 161, 177, 192
Dufour Dany-Robert, 374
Dumontet Danielle, 33
Duroux Rose, 293
Duvalier Jean-Claude, 22, 164, 165

E

Efoui Kossi, 151, 152, 405
Ekwenzi Cyprien, 171
Eliade Mircea, 25, 346
Ellington Duke, 336, 338

Emecheta Buchi, 122, 195, 208, 348
Emenyonu Ernest, 43
Enderle-Ristori Michaela, 207
Énongoué Flavien, 15, 18
Essomba Jean-Roger, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72

F

Fanon Frantz, 59, 61, 74, 267, 306, 311, 426, 427
Fantoure Alioum, 62, 201
Farah Nuruddin, 159, 202, 203, 204, 205
Faye Gaël, 133
Finkielkraut Alain, 80
Fiol Maxime (del), 285
Fonkoua Romuald, 48, 49, 56, 57, 62, 71, 96, 205, 306
Forman Miloš, 182
Fortier Frances, 334
Fotsing Mangoua Robert, 115, 385, 386, 394
Franco Bernard, 33
Frankétienne, 378
Fuchs Anne, 109

G

Gannier Odile, 35
Ganteau Jean-Michel, 305
Garnier Emmanuelle, 385
Garnier Xavier, 119
Garvey Marcus, 15, 16, 82, 112
Gauvin Lise, 118
Gide André, 118
Gilroy Paul, 33, 163, 164, 195, 371
Giovannoni Augustin, 217
Glissant Édouard, 39, 54, 129, 130, 149, 165, 168, 169, 257, 317, 330, 335, 337, 423
Gomez-Géraud Marie Christine, 48

Gourcy Constance (de), 12, 13, 47, 298

Grenouilleau Olivier, 48

Guattari Félix, 129, 343

Gyasi Yaa, 166

Gyssels Kathleen, 328

H

Halbwachs Maurice, 342

Haley Alex, 17

Hamidou Kane Cheik, 62, 64, 84,90, 91,92, 93,99, 117, 217, 341

Hamon Philippe, 315

Hampâté Bâ Amadou, 83

Hanne Isabelle, 276, 367

Hanquart-Turner Évelyne, 65

Harris Aisha, 17, 18

Hazoumé Paul, 61, 74

Heinich Nathalie, 326

Herlant-Hémar Kristina, 417

Hérodote, 9, 13, 49

Homère, 24

Horvilleur Alain, 317

Hugon Monique, 213

Huston Nancy, 178, 213, 227, 239, 276, 425

I

Iweala Uzodinma, 171, 172

J

Jablonka Ivan, 335

Japhet Delphine, 351, 352

Jin Ha, 130, 131, 132

Joubert Claire, 35

Joyce James, 316, 317

K

Kabou Axel, 348, 349
Kana Nguetse Paul, 405
Kasteloot Lilian, 39
Kaufmann Vincent, 8, 11
Kerangal Maylis (de), 154
Khemiri Moncef, 389, 404
Kodjo-Grandvaux Séverine, 392, 393
Kom Ambroise, 81, 99, 114, 201, 293, 294, 297
Konan Yao Louis, 101, 106, 134, 153, 156, 168, 194, 195
Kotchy-N'Guessan Barthélemy, 304
Kourouma Ahmadou, 122, 159, 201, 202, 372K
Kundera Milan, 22, 202, 447
Kwei Armah Ayi, 39, 95

L

Labou Tansi Sony, 69, 79, 145, 210
Lacomba Marta, 334
Laferrère Dany, 22, 124, 127, 135, 163, 164, 165, 169, 211, 213, 234, 236, 240, 241, 242,
261, 262, 263, 264, 265, 293, 294, 305, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 346, 375,
376, 377, 378, 381, 417, 422, 423, 424, 427, 428, 435
Laing Kojo, 208
Lalagianni Vassiliki, 32
Lamartine Alphonse (de), 243
Lamouchi Nouredine, 77
Landrot Marine, 228
Lapointe Josée, 376
Laye Camara, 62, 75, 117, 201
Le Breton David, 224
Le Bris Michel, 38, 125, 295
Le Clézio J.M.G., 288, 289
Lebdai Benaouda, 156, 157

Léger Céline, 427
Leiris Michel, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 72
Lloze Évelyne, 3, 404
Loba Aké, 64, 117, 206
Lodge David, 305
Loingsigh Aedín Ní, 211, 212
Loti Pierre, 51
Louviot Myriam, 32
Lucas Raphaël, 263, 293, 294, 295, 305

M

M'Bokolo Elikia, 76
Ma Thiam Joseph, 114
Maalouf Amin, 5, 80, 203, 218, 219
Mabana Kahiudi Claver, 41
Mabanckou Alain, 10, 17, 20, 21, 22, 23, 42, 52, 53, 54, 81, 100, 101, 105, 107, 114, 117,
120, 123, 125, 126, 131, 136, 140, 142, 144, 148, 149, 152, 155, 157, 159, 160, 163, 164,
171, 181, 182, 183, 213, 214, 234, 240, 242, 243, 244, 265, 266, 27, 268, 295, 297, 298,
299, 300, 309, 319, 321, 322, 326, 327, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 350, 351, 352,
353, 354, 375, 379, 380, 381, 392, 393, 394, 395, 413, 421, 422, 423, 424, 427, 428
Maingueneau Dominique, 74, 241
Makeda, 141, 285
Malet H. Émile, 148, 150, 151
Malraux André, 8, 55
Mangeon Anthony, 329, 391
Mariniello Silvestra, 382, 385, 386
Martinache Geoffrey, 314
Martinho Ferreira Patrícia, 360
Marzouki Nadia, 373
Mateso Locha, 111
Mathieu Annie, 425
Mayfield Curtis, 282, 406
Mazauric Catherine, 282

Mazella Sylvie, 160, 187

Mbembe Achille, 10, 18, 19, 33, 105, 106, 117, 120, 125, 149, 156, 170, 236, 242, 246, 247, 259, 260, 280, 283, 308, 310, 311, 330, 336, 340, 399, 401, 405, 413, 425, 426

Mbondobari Sylvère, 3, 403, 404

Mecquenem Isabelle, 326

Meizoz Jérôme, 328

Melone Thomas, 83, 84

Mercier Andrée, 334

Mergnac Marie-Odile, 392

Message Vincent, 423

Miano Léonora, 10, 20, 21, 22, 114, 120, 137, 141, 148, 155, 156, 157, 160, 161, 165, 167, 168, 169, 170, 174, 175, 176, 186, 187, 234, 237, 238, 239, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 275, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 319, 321, 322, 336, 337, 338, 339, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 354, 368, 369, 370, 374, 381, 392, 398, 399, 400, 401, 405, 406, 407, 408, 422, 423, 424, 427

Michel Aurélia, 211

Minc Alain, 80

Miraglia Anne Marie, 264, 265

Mirville Ernst, 110

Mofolo Thomas, 199

Mongo Mboussa Boniface, 61, 116, 151, 152, 159, 194, 197, 200, 201, 206, 207, 208, 209

Montaigne Michel (de), 48

Montandon Alain, 293

Montier Jean-Pierre, 420

Moquais Pierre-Yves, 207, 213, 215

Morin Edgard, 80, 176

Morisson Toni, 226

Moudileno Lydie, 42, 74, 101, 125, 126, 288, 289, 291, 299, 329, 330, 388, 405, 427

Moundjegou Mangangue Pierre-Edgar, 270

Moura Jean-Marc, 29, 30, 32, 34, 52, 53, 124, 325, 331, 345, 346

Mouralis Bernard, 75, 132

Moussirou-Mouyama Auguste, 114

Mouzon Khadija, 405

Moynot Patrick, 325

Mphalele Ezékiel, 207
Mudimbé Valentin-Yves, 52, 309, 310, 312, 313
Müller E. Jürgen, 384, 385

N

N'Diaye Tidiane, 398
Naccach Nessrine, 32
Naipaul V. S., 17, 22, 299
Nazareth Peter, 203
Ndeffotene Alexandre, 63, 64
Ngal Georges, 117, 118, 209, 356
Nganang Patrice, 170, 174
Ngandu Nkashama Pius, 133, 172, 257, 258, 350
Ngoye Achille, 294
Ngozi Adichie Chimamanda, 10, 20, 21, 22, 23, 114, 127, 131, 134, 138, 139, 142, 148, 155,
156, 157, 160, 171, 174, 184, 186, 196, 211, 218, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 245, 251,
252, 275, 277, 278, 290, 291, 301, 302, 304, 319, 321, 233, 346, 362, , 364, 365, 366, 367,
368, 374, 381, 409, 410, 411, 412, 422, 423, 424, 427, 428
Nietzsche Friedrich, 25, 268, 272
Nkrumah Kwame, 100, 292, 295, 296
Nora Pierre, 341
Noville Henri (de), 52
Nwana Pita, 43, 44, 45, 199
Nwankwo Nkem, 65
Nwapa Flora, 122, 348

O

Obama Barack, 409
Okara Gabriel, 65, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 112, 117
Ouattara Ibrahim, 274
Ousmane Sembène, 39
Oyono Ferdinand, 39, 42, 62, 66, 166, 180, 207, 341

P

Paquet Suzanne, 419
Park Mungo, 49, 50, 52
Philippe Nathalie, 266, 267, 299
Pichois Claude, 30
Pouliquen Katell, 366
Puértolas Romain, 409

R

Rabaté Jean-Michel, 317
Rasson Luc, 200
Renombo Steeve, 3, 84, 98, 114, 132, 205, 208, 258, 281, 329, 334, 391, 404, 415
Ricœur Paul, 240, 417, 418
Riesz János, 53, 54, 121
Rigousse Marta, 336
Rodier Claire, 67, 68, 69, 178
Rossatanga Rignault Guy, 15, 18, 142
Roulin Jean-Marie, 427
Roumain Jacques, 5, 294, 377
Rousseau André-Michel, 30
Roussel Frédérique, 242
Rüf Isabelle, 299
Ruhe Cornelia, 230
Rushdie Salman, 126, 127, 128, 129, 133, 389, 423
Rushton Amy, 227, 426

S

Sabbah Danièle, 213
Said Edward, 31, 53, 129, 212, 216, 219, 220, 221, 236, 237, 238, 245, 325, 373, 374, 381,
428
Saint-Eloi Rodney, 378
Saint-Exupéry Antoine (de), 181, 182

Samoyault Tiphaine, 389, 390
Saravaya Gloria, 91
Sarr Felwin, 5, 211, 241, 308, 310
Sarraute Nathalie, 324
Sartre Jean-Paul, 41, 77, 372
Sassine Williams, 40, 62, 201
Schildt Marc, 181
Schmitt Éric-Emmanuel, 5, 295
Schnapper Dominique, 326
Sebbar Leïla, 213
Sédar Senghor Léopold, 41, 61, 77, 82, 121, 145, 200, 284, 407
Selasi Taiye, 10, 20, 21, 22, 24, 114, 120, 131, 136, 137, 140, 142, 148, 155, 156, 157, 160,
161, 170, 172, 173, 174, 186, 187, 188, 189, 211, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225,
230, 268, 270, 271, 319, 321, 322, 346, 357, 360, 361, 362, 374, 381, 392, 395, 396, 397,
402, 414, 415, 416, 422, 423, 424, 426, 428
Sévry Jean, 49, 50, 55, 95, 96, 97, 98
Séwanou Dabla Jean-Jacques, 114
Shalmani Abnouss, 227
Sibony Daniel, 305
Simas-Almeida Leonor, 360
Slimani Leïla, 188
Socé Ousmane, 66, 74, 75, 121
Sophocle, 13
Soumahoro Maboula, 100, 281, 284, 290, 306
Soumahoro Zoh Jean, 196
Sow Fall Aminata, 122, 348
Soyinka Wole, 77, 95, 114, 159, 202
Speaks Makandal, 19
Stassin Bérange, 409
Stora Benjamin, 273
Straboni Julie, 19
Suchet Myriam, 328

T

Taguief Pierre-André, 326, 328

Tamsir Niane Bachir, 78

Taquin Véronique, 326

Tchak Sami, 329, 391, 404

Tchivella Tchitchevellé, 209

Terray Emmanuel, 67, 68, 69

Tervonen Taina, 204

Thomas Dominic, 326, 327

Thucydide, 13

Tranchant Carole, 274

Traoré Aminata, 198

Tro Dého Roger, 404, 415

Trump Donald, 9

Tutuola Amos, 93, 94, 114

U

U Tam'si Tchicaya, 61, 201

Ugochukwu Françoise, 43, 44, 45, 171, 172

Unter Ecker Marjolaine, 186, 187, 369

Utudjian Éliane Saint-André, 301, 302

V

Van Den Avenne Cécile, 210

Vandendorpe Chloé, 406

Vasile Beniamin, 316

Verne Jules, 52

Veyne Paul, 335

Vion-Dury Juliette, 26

Vuillemain Alain, 201

W

Wa Kabwe-Segatti Désiré, 214, 215

Wa Thiong'o Ngugi, 39, 95, 122, 313

Waberi Abdourahman, 81, 115, 120, 121, 123, 125, 128

Wallerstein Immanuel, 245

Wauthier Claude, 197

Westphal Bertrand, 50, 127, 153, 154, 343

White Kenneth, 244

Wright Richard, 83

Y

Yala Kisukidi Nadia, 259, 260, 280

Z

Zilkha Nathalie, 387

Zipfel Franck, 33

Zola Émile, 51

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
DÉDICACE	4
EXERGUES	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE	6
PRÉAMBULE : LE RETOUR COMME GESTE DU COMMENCEMENT	7
I- CADRES DE LA RECHERCHE : DÉFINITIONS DES CONCEPTS ET CONTEXTUALISATION	7
1- LA MOBILITE DU RETOUR : APPROCHE SOCIOLOGIQUE ET GEOGRAPHIQUE.....	10
2- QUELQUES CONSIDERATIONS POLITIQUES ET CULTURELLES DU RETOUR	12
II- PRÉSENTATION ET JUSTIFICATION DU CORPUS	20
III- ÉTAT DES LIEUX ET PROBLÉMATISATION DE LA QUESTION DU RETOUR	24
IV- ANCRAGE THÉORIQUE DU TRAVAIL	29
1- COMPARATISME ET THEME DU RETOUR	29
2- THÉORIES POSTCOLONIALES OU COMMENT LIRE LES FICTIONS DE LA MOBILITE	31
V- PLAN DE LA THÈSE	36
PREMIÈRE PARTIE :	37
LA LITTÉRATURE AFRICAINE : UN ÉLOGE DU « GRAND DEHORS »	37
CHAPITRE I :	46
DU VOYAGE « À L'ENDROIT » AU « VOYAGE À L'ENVERS » : ENJEUX DES MIGRATIONS ENTRE L'EUROPE ET L'AFRIQUE	46
A- LE VOYAGE EUROPÉEN : MOBILES, ÉCRITURE ET FINS.....	47

1-	LE SENS DU VOYAGE EUROPEEN EN AFRIQUE	48
2-	MICHEL LEIRIS OU LE RENDEZ-VOUS MANQUE ?	54
B-	SUR LES CHEMINS DE L'EUROPE	60
1-	LE DEPART : UNE ABSOLUE NECESSITE ?.....	60
2-	DU DESIR DE L'EUROPE	63
3-	LE PARADIS DU NORD, ENTRE PAYS REEL ET PAYS REVE.....	65
CHAPITRE II :		73
LE PAYS NATAL COMME PRINCIPE DE CRÉATION LITTÉRAIRE.....		73
A-	LES TEMPS DE LA CONSCIENCE NATIONALE ET CULTURELLE.....	76
1-	LA NEGRITUDE ET LE SOUFFLE DES ANCETRES.....	76
2-	LE PAYS NATAL : DES INDEPENDANCES A LA MONDIALISATION.....	77
B-	LE ROMAN FRANCOPHONE ET LA REPRÉSENTATION DU PAYS NATAL	81
1-	À PROPOS DE LA PENSEE GLOBALE SUR LE RETOUR	82
2-	LE DISCOURS ROMANESQUE FACE AU RETOUR.....	83
3-	<i>L'IMPASSE</i> OU L'IMPOSSIBLE RETOUR ?.....	86
4-	AIME CESAIRE ET CHEIKH HAMIDOU KANE : ECRIRE L'HOMME-MONDE.....	90
C-	LE ROMAN ANGLOPHONE ET LA REPRÉSENTATION DU PAYS NATAL.....	93
1-	À LA RECHERCHE DES VOIX INTERIEURES	95
2-	EN-QUETE DE L'AFRIQUE OU D'UN <i>NOTRE QUELQUE PART</i>	100
3-	RETOURNER POUR SERVIR LE PAYS NATAL	103
4-	ROMAN DU RETOUR ET DIALOGUE DES SAVOIRS	106
CHAPITRE III :		113
ÉCRITURES DU RETOUR À L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE.....		113
A-	ÉCRIVAINS TRANSCONTINENTAUX OU ÉCRIVAINS SANS PATRIE ?	118
1-	« LES ENFANTS DE LA POSTCOLONIE » ET LE PAYS NATAL.....	119
B-	ÉCRIVAINS MIGRANTS OU ÉCRIVAINS SANS PATRIE ?.....	127

C-	ÉCRIVAINS MIGRANTS ET NOUVELLES MORPHOLOGIES DU PAYS NATAL	130
1-	POURQUOI ECRIRE LE RETOUR EN CONTEXTE DE MOBILITE ?	131
2-	MODALITES D'INSCRIPTION DU RETOUR DANS LES OEUVRES DU CORPUS	134
a-	Le niveau thématique.....	134
b-	Le niveau esthétique	138
	CONCLUSION PARTIELLE.....	143
	DEUXIÈME PARTIE :	147
	MOBILITÉ ET CRÉATION LITTÉRAIRE DANS LE ROMAN DU RETOUR.....	147
	CHAPITRE I : FIGURATION DU DEPART DANS LE ROMAN POSTCOLONIAL	158
A-	VIVRE ET DIRE LES DÉPARTS POSTCOLONIAUX : CAS DU RÉFUGIÉ	160
1-	FIGURES ET FIGURATIONS DU REFUGIE	161
a-	La double figure du réfugié	162
b-	Le réfugié : un sujet errant.....	163
c-	Le réfugié : victime de la crise du territoire.....	170
B-	À PROPOS DE L'EXPATRIÉ	177
1-	L'EXPATRIATION : DE LA COLONIE VERS LA METROPOLE.....	178
2-	DE L'EXPATRIATION EN POSTCOLONIE.....	181
a-	L'expatriation : un chemin vers le savoir	181
b-	Expatriation et accomplissement d'un projet personnel	186
	CHAPITRE II : PRESENCE ET INCIDENCE DE L'EXIL DANS LA CREATION LITTERAIRE	190
A-	L'EXIL : UN THÈME OBSÉDANT	194
1-	LITTERATURES FRANCOPHONES ET ANGLOPHONES : FILLES DE L'EXIL ?	197
2-	LA LITTERATURE DE L'EXIL ET SA RECEPTION	206
B-	L'EXIL EN LITTÉRATURE POSTCOLONIALE.....	211
C-	L'EXIL DANS LE ROMAN DU RETOUR.....	218
1-	EXIL ET DECHEANCE DU PERSONNAGE MIGRANT	219
a-	Dispersion et improbable unité du sujet	219

b-	Exil et imitation de la femme blanche	225
2-	EXIL, ECRITURE ET NATIONALISME.....	232
a-	Circulation du sujet et nationalisme chez Dany Laferrière	234
b-	Redéfinir le nationalisme par la démocratie chez Léonora Miano	237
c-	L'exil et la demeure chez Dany Laferrière et Alain Mabanckou.....	240
3-	EXIL ET CONSTRUCTION DES PEUPLES.....	245
a-	Léonora Miano ou l'émergence d'un nouveau peuple.....	246
b-	Discours et construction des communautés chez Chimamanda Ngozi Adichie	251
 CHAPITRE III : LE RETOUR A L'ŒUVRE : ENTRE INFLUENCES ET CONFLUENCES DANS LE ROMAN POSTCOLONIAL		256
A-	MOBILES ET CHEMINS DU RETOUR.....	261
1-	RETOUR ET RAISON PERSONNELLE OU FAMILIALE.....	261
a-	Dany Laferrière : la mort du père ou prétexte du retour	261
b-	Alain Mabanckou ou retourner pour faire le deuil.....	265
c-	Taiye Selasi : le père est mort, vive le retour !	268
B-	LE RETOUR : ENTRE TOURMENTE SOCIALE ET INSÉCURITÉ IDENTITAIRE ET CULTURELLE.....	272
1-	CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE : RETOURNER POUR SORTIR DU SIMULACRE IDENTITAIRE	275
2-	LEONORA MIANO : LE RETOUR COMME STRATEGIE DE RECOLTURATION.....	281
C-	ESSAI D'UNE TYPOLOGIE DU RETOUR DANS LE ROMAN POSTCOLONIAL.....	293
1-	ALAIN MABANCKOU OU LE RETOUR LUMINEUX	297
2-	CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE OU LE RETOUR TRIOMPHAL.....	301
3-	LEONORA MIANO : ENTRE RETOUR PROBLEMATIQUE ET RETOUR REVOLUTIONNAIRE	305
4-	DANY LAFERRIERE : LE RETOUR, UN GESTE ACHEVE OU INACHEVABLE ?	314
 CONCLUSION PARTIELLE.....		321
 TROISIÈME PARTIE :		323
 ROMAN DU RETOUR : CONTRIBUTION AUX TRAVAUX SUR LA THÉORIE ET LA POÉTIQUE POSTCOLONIALES.....		323

1-	THEORIES VOYAGEUSES ET CONFLITS IDEOLOGIQUES.....	325
2-	POSTURES ET POETIQUES POSTCOLONIALES.....	328
CHAPITRE I : LES AUTORITES PERMANENTES DU ROMAN DU RETOUR		333
A-	LE PRIMAT DE L'HISTOIRE ET DE LA MÉMOIRE	335
1-	LEONORA MIANO ET L'HISTOIRE COMME DEMEURE A RETROUVER	336
2-	ALAIN MABANCKOU OU LA MEMOIRE INDIVIDUELLE AU SERVICE DE L'HISTOIRE	340
B-	MYTHES ET LÉGENDES : ÉLÉMENTS D'UNE SCÉNOGRAPHIE DU RETOUR.....	345
1-	<i>TELS DES ASTRES ETEINTS</i> : UNE CRITIQUE DE LA RAISON MYTHIQUE	347
2-	<i>LUMIERES DE POINTE-NOIRE</i> OU L'IMBRICATION ENTRE MYTHE ET LEGENDE	350
CHAPITRE II : LE ROMAN DU RETOUR ET SES FIGURES TUTELAIRES		355
A-	L'HOMME VS. LA FEMME.....	357
1-	TAIYE SELASI : QUAND LA MERE PALLIE LA DEFAILLANCE PATERNELLE	357
2-	CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE : DES FEMMES LIBRES	362
3-	LEONORA MIANO : LA GRAND-MERE ET LA MERE, DEUX MIROIRS DE L'HISTOIRE ORIGINELLE	368
B-	INTELLECTUELS ET ARTISTES : DEUX ARCHÉTYPES DU ROMAN DU RETOUR.....	373
1-	DANY LAFERRIERE : INTELLECTUELS ET ARTISTES, DES LUMIERES SUR LE CHEMIN DU RETOUR.....	376
2-	ALAIN MABANCKOU : A LA RECHERCHE DES LUMIERES DE LA VILLE NATALE.....	379
CHAPITRE III : LE ROMAN DU RETOUR : MEDIATION LITTERAIRE ET ARTISTIQUE DE LA FILIAION ET DE L'AFFILIATION		383
A-	PORTRAIT DE L'AUTEUR POSTCOLONIAL EN GÉNÉALOGISTE.....	391
1-	ALAIN MABANCKOU : ARCHIVES, ECRITURE ET FILIAION	392
2-	TAIYE SELASI : DU TROUBLE GENEALOGIQUE A LA DYNAMIQUE FILIALE.....	395
3-	LEONORA MIANO : FIGURER LE DRAME FAMILIAL, UNE APPROCHE GENEALOGIQUE.....	398
B-	DU ROMAN DU RETOUR COMME MÉDIATHÈQUE : PENSER LA FILIAION ET L'AFFILIATION PAR L'INTERMÉDIALITÉ	403
1-	LEONORA MIANO : DE LA PRATIQUE INTERMEDIALE A L'EXTENSION DE LA FILIAION	405

2- CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE : <i>AMERICANAH</i> OU REPENSER LA FILIATION PAR LES MEDIAS NUMERIQUES..	409
3- TAIYE SELASI : L'INTERMEDIALITE FACE A LA PROBLEMATIQUE DE LA FILIATION	413
4- DANY LAFERRIERE : L'INTERMEDIALITE AU SECOURS DE L'INDIGENCE MEMORIELLE	416
CONCLUSION PARTIELLE	421
CONCLUSION GÉNÉRALE	424
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	429
I- CORPUS PRINCIPAL	429
II- AUTRES TEXTES DES AUTEURS DU CORPUS CITES DANS LA THESE	429
1/ROMANS, NOUVELLES ET POESIES	429
2/ESSAIS, ARTICLES ET TEXTES CRITIQUES DES AUTEURS DU CORPUS CITES DANS LA THESE	430
III. AUTRES ŒUVRES DE FICTION	431
IV. BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE SUR LES AUTEURS DU CORPUS	434
1/ CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE	434
ENTRETIENS	434
ARTICLES	434
OUVRAGES	434
2/ DANY LAFERRIERE	435
ENTRETIENS	435
CHAPITRES D'OUVRAGES ET ARTICLES	435
OUVRAGES	435
3/ ALAIN MABANCKOU	435
ENTRETIENS	435
ARTICLES	436
4/ LEONORA MIANO	436
ENTRETIEN	436
CHAPITRES D'OUVRAGES ET ARTICLES	436
OUVRAGES	437

ENTRETIENS	437
CHAPITRES D'OUVRAGES ET ARTICLES	438
OUVRAGES	438
V. TRAVAUX CRITIQUES SUR LES ÉTUDES POSTCOLONIALES	438
1/ ARTICLES	438
2/ OUVRAGES	441
VI. TRAVAUX CRITIQUES ET THÉORIQUES SUR LES MOBILITÉS ET LA MIGRATION	445
1/ ARTICLES	445
2/ OUVRAGES	451
VII. TRAVAUX CRITIQUES SUR LE COMPARATISME	454
VIII. TRAVAUX CRITIQUES SUR L'INTERMÉDIALITÉ	454
IX. TRAVAUX SUR LA CRITIQUE ET LA THÉORIE LITTÉRAIRES	456
1/ARTICLES	456
2/OUVRAGES	459
X- TRAVAUX DE SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES	461
1/ARTICLES	461
2/OUVRAGES	462
INDEX NOMINUM.....	464

